Carl Neumann

Rembrandt

F. Bruckmann A.-G. München

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/rembrandt01neum

Rembrandt

Rembrandt

von

Carl Neumann

[illegible]

Erster Band

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Verlag von A. Bruckmann A.-G.

1. Nikolas Bruyningh. Kassel

Rembrandt

von

Carl Neumann

o. Professor an der Universität Heidelberg

Erster Band

Dritte, umgearbeitete Auflage

*

München 1922

Verlag von F. Bruckmann A.-G.

ND
653
R4
N45
v.1

Alle Rechte,
auch das der Übersetzung, vorbehalten
Für Amerika:
Copyright 1922 by F. Bruckmann A.-G.
München

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage

Wer das Wirken eines Künstlers zu schildern unternimmt, pflegt sich zunächst ein Verzeichnis seiner Werke anzulegen, dieses Verzeichnis chronologisch zu ordnen, die Werke dann mit seinem Kommentar zu begleiten, auch wohl, was an biographischen Daten bekannt ist, an passender Stelle einzufügen. Dies ist eine geläufige Form, die des freieren Catalogue raisonné. Werke dieser Art sind notwendig; ihr Hauptbestreben ist Vollständigkeit; sie sind die eigentliche Unterlage der Forschung. Es kommt dann vor, daß der Rahmen dieser Form durch allerlei Zutaten erweitert wird; das Prinzip der Vollständigkeit wird festgehalten; aber man sucht durch Exkurse ästhetischen oder kulturgeschichtlichen Inhalts die Annehmlichkeit und das Interesse des Buches zu erhöhen. Wenn Arbeiten der ersten Art nicht zum Lesen, sondern zum Studieren oder Nachschlagen bestimmt sind, so muß man von denen der zweiten Art sagen, daß sie schwer lesbar sind, weil das Bestreben, höhere Gesichtspunkte zu gewinnen, durch die niederziehende Masse der Einzelbeobachtung fortdauernde Hemmung und drückenden Ballast erfährt. Viele Werke, die ein Künstler hervorbringt, kreisen um ein und dasselbe Problem; außer über Äußerlichkeiten gestattet nicht jedes, etwas Neues auszusagen, und so kommt es zu endlosen Wiederholungen. Das Kataloggerüst ist sozusagen stehengeblieben, und noch keine freie Ansicht gewonnen worden.

Nun ist aber eine ganz andere Möglichkeit denkbar. Man sucht hinter den Werken den Künstler, der sich je nach dem wechselnden Puls des Lebens, nach Gunst oder Ungunst seines Genius, bald freier und unmittelbarer, bald unvollkommener in seinen Werken ausdrückt. Man sieht ihn von mannigfachen Antrieben geleitet, von gewissen Vorstellungen beherrscht, von gegenteiligen Kräften hin und her gezogen mit sich selber ringen, bald heftig und gewaltsam sich aussprechen, bald glücklich und harmlos seine Fähigkeiten üben, bis endlich eine breite, eine königliche Straße sich auftut, die seinen Weg bezeichnet. Der Genius enthält in sich eine Überfülle von Möglichkeiten, von denen die geleisteten Werke vielleicht nur eine kleine Lese und Auswahl sind. In dem Augenblick, wo diese Beobachtung und Erkenntnis gewonnen wird und sich als ein Problem auftut, und wo es nun gilt, die Künstlerseele als das eigentlich Schaffensmächtige und Ursprüngliche zu schildern, zu begreifen, in ihrer Psychologie zu analysieren, verwandeln sich die Werke ihrer Zahl und vermeinten Vollständigkeit nach in etwas mehr Zufälliges; sie erscheinen nun als Belege, als Äußerungsweisen — und um so wichtigere Belege, je charakteristischer sie sind — einer Kraft, die über ihnen steht. Die Künstlerpersönlichkeit wächst über den Werken empor, und es entsteht der unsägliche Reiz, diese Persönlichkeit zu fassen, aus den Werken herauszuarbeiten und als das eigentlich Wahre zum Leben und Sprechen zu bringen.

Etwas derart hat mir vorgeschwebt, als ich dieses Buch schrieb.

An Vorarbeiten zur Geschichte der Werke Rembrandts ist nachgerade kein Mangel. Wilhelm Bode, dessen Name, wo es sich um die Rembrandtforschung handelt, zuerst und dankbar zu nennen ist, hat es unternommen, alle die Hunderte von Gemälden des Meisters in Nachbildungen zu veröffentlichen, chronologisch zu ordnen und zu beschreiben. Die kritische Arbeit an den Radierungen hat zuletzt W. v. Seidlitz zusammengefaßt und bereichert. Das Studium der Zeichnungen, die meist selbständig nebenher gehen und weniger als bei anderen Meistern mit den übrigen Werken zusammenhängen, ist noch etwas zurückgeblieben. (Inzwischen ist auch auf diesem Gebiet durch C. Hofstede de Groot eine vorläufige Grundlage geschaffen worden.)

Dieser umfassenden Erforschung der Werke gegenüber, die überhaupt

erſt den feſten Boden für alles Weitere bereitet und in der Kritik Ausgezeichnetes geleiſtet hat, iſt es zu begreifen, daß für jene andere, vorbezeichnete Aufgabe kaum Anſätze und Vorſtudien vorhanden ſind.

Überhaupt iſt die Rembrandtliteratur, wenn man vergleichungsweiſe an die Literatur über die großen italieniſchen Künſtler denkt, klein. Erſt wundert man ſich darüber; ſpäter verſteht man es nur zu gut. Die Möglichkeit, beim Studium Rembrandts mit Photographien und Stichen auszukommen, iſt nicht vorhanden. Über italieniſche Kunſt kann man ganze Bücher leſen, in denen das Wort Farbe und die Farben kaum genannt werden; Nachbildungen geben das Weſentliche und oft beſſer als die Originale. Bei Rembrandt kann man im Ernſt nur vor den Originalen ſtudieren; an Gedächtnis und Aufmerkſamkeit werden ungewöhnliche Anforderungen geſtellt. Dazu kommt, daß unverhältnismäßig viele wichtige Werke des Meiſters in privaten Sammlungen aufbewahrt werden. Man kann in ſolchen Räumen leicht ein paar Notizen machen; aber Bilder erfordern wie Menſchen längeren und auch zwangloſen Umgang und Verkehr. Jeder weiß, wie langſam gewiſſe Kunſtwirkungen ſich aufſchließen. Aus dieſem Grund waren die öffentlichen Rembrandtausſtellungen der Jahre 1898 und 1899 von ſo großer Wichtigkeit; ſie erlaubten tägliche Prüfungen und Verſuche und Vergleichungen.

Rembrandt zu verſtehen, iſt, zumal da wir alle künſtleriſch an der italieniſchen Kunſt und an der Antike erzogen ſind, nicht leicht. Viele fühlen ſich von ihm abgeſtoßen, und dies kann Jahre, kann immer dauern. Vielleicht aber kommt ein Tag, wie der, von dem es bei Dante heißt:

Quel giorno giù non vi legemmo avante . . .

Iſt erſt einmal dieſes große Licht in unſerem Empfinden aufgegangen, ſo hört die Liebe zu Rembrandt und zu Holland nimmer auf; ſie wird ein Teil unſeres Weſens. Es bedarf hierzu wie zu jedem mächtigen Glauben nicht nur einer Eingebung und Verzückung, ſondern eines Entſchluſſes. Es gilt, ſich von manchem loszuſagen, woran wir gewöhnt waren und gern hingen. Die Verſuchung und Lockung der ſüdlichen und heidniſchen Kunſt iſt dem Venusberg der Sage gleich von verführeriſcher Kraft und Nähe. Die ungeheure Selbſtändigkeit und künſtleriſche Sicherheit Rembrandts ver-

langt auch von seinen Gläubigen die Fähigkeit entschlossener Hingebung und gewissermaßen moralischer Stärke.

. . . . . .

. . . . . .

Unsere Meinung ist, daß Rembrandt wie kaum ein anderer ein lebendiger ist. Nicht als wäre seine Mal- und Ausdrucksweise nachzuahmen; sie ist das Zeitliche an seiner Kunst. Was lebendig ist, ist sein Empfinden und Fühlen. Es ist so lebendig und prägt so sehr Wesen und Sinnesart der nordischen und deutschen Natur aus, daß man zu sagen wagen darf: Rembrandt ist hierin moderner als die Modernen. Sein Zusammenhang mit den Wurzeln der Nation ist der tiefere und echtere.

Ein Künstler wie Rembrandt ist zu mächtigen Wuchses, um sich vom Standpunkt eines „Faches" aus übersehen zu lassen. Als Spezialist kommt man des öfteren in Verzweiflung, mit der Fülle der ästhetischen, historischen, philosophischen Probleme fertig zu werden, die diese Kunst aufgibt. Man müßte, wie der Riese der Fabel, hundert Arme haben, sie zu bewältigen. Hier wird nun, sofern die Probleme richtig erkannt sind, die weitere Betrachtung genug zu tun finden.

In allen diesen Untersuchungen wird sich eines immer deutlicher herausstellen. Rembrandt ist nicht nur ein großer Name der Kunst, nicht nur ein Lebendiger in der Gegenwart, sondern eine werbende Kraft und Macht unserer ganzen zukünftigen Kultur.

Man wird in diesem Sinn Rembrandt und Holland im Folgenden der Welt der „Renaissancekultur" wie eine andere Hemisphäre gegenübergestellt finden. Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, sei gleich hier bemerkt, daß unter Renaissancekultur jene Bildungs- und Gedankenwelt zusammengefaßt und verstanden wird, die aus der italienischen hervorwachsend, sich in eine kosmopolitische verwandelt hat. Ihre bezeichnenden Züge sind Paganismus und Machiavellismus, Aristokratismus und individualistischer Anarchismus; die Lockmittel ihrer Verführung sind die sogenannte liberale Weltanschauung, die dem Virtuosentum aller Gebiete, der Kunst und der Politik, des Genusses und der Ausdeutung, freie Bahn geöffnet hat, die Auszeichnung der sogenannten Vornehmheit, der Kult und die Überschätzung

der Form, die Sinnenschönheit usw. Die Keime und Möglichkeiten, zum Teil schon die freie Ausbildung dieser Anschauungen und Ideale liegen in der italienischen Renaissance; doch haben sie ihre volle Freiheit und Macht erst gewonnen, nachdem das, was von christlicher und mittelalterlicher Seele in ihnen lebte, herausgeschliffen und allmählich spurlos getilgt worden war. Dies wurde nun die Weltkultur der oberen Klassen. Was vor drei Jahrhunderten ein Element des Fortschritts war, was damals emportrug und Flugkraft gab, ist heut nicht entfernt mehr in derselben Art wirksam. Es handelt sich darum, diese ganze überlieferte Bildung gehörig zu revidieren, die extremen Folgen der Renaissancebewegung rückgängig zu machen.

Auf dem Gebiet der Kunst, einer einzelnen, aber sprechenden Äußerung des allgemeinen Geistes, hat Holland und Rembrandt im siebzehnten Jahrhundert nach dieser Richtung einen Anfang gemacht. Mit einer unbeschreiblichen Ruhe und Standhaftigkeit, mit einer Glaubenssicherheit und einem Genius sondergleichen sind dort die Wege einer neuen Kunst gewiesen, für eine Weile ohne Schwanken und Ausgleiten inmitten aller Versuchung begangen worden. Freilich, Holland war klein; seine Kunst war eine Episode; all ihre Energie konnte nicht hindern, daß die Flut der Weltkultur noch am Ende ihres großen Jahrhunderts über ihr zusammenschlug. Daher ist ihre Weltwirkung noch ungetan; ihr Lebensfaden ist zwar abgeschnitten, aber ihre Lebenskraft noch nicht erschöpft, ihre Aufgabe noch nicht gelöst worden, und so bleibt, was sie uns hinterlassen hat, nicht bloß ein Vermächtnis, sondern eine Mahnung und Aufgabe. Talent und Genius sind Gunst und Gnade. Was wir uns selbst geben, und was wir von den alten Holländern lernen können, ist die Charakterstärke, die der Verführung widersteht und sich bewußt bleibt:

„Dies ist unser, so laßt uns sagen, und so es behaupten."

Vorwort der dritten Auflage

Zum erstenmal ist dieses Buch im November 1901 von Heidelberg ausgegangen. Sodann, im Sommer 1905, von Kiel. In jenen Kieler Jahren kam einmal aus dem benachbarten Hamburg die Kunde, Alfred Lichtwark habe angeregt, die Sammlung Rudolf Kann in Paris, die durch den Tod ihres Besitzers frei geworden war, für den Hamburgischen Staat anzukaufen. Sie enthielt allein von Rembrandt elf Bilder, Bilder seiner Spätzeit. Lichtwark schrieb eine Denkschrift und stellte den entsprechenden Antrag an den Senat, das Geld zum Ankauf — ich glaube, die Sammlung war ihm für zwölf Millionen Mark an die Hand gegeben worden — zu gewähren. Es gab Befürworter dieses großen Gedankens. Aber dann schreckte der Aufwand, und man ließ die Gelegenheit vorbeigehen. Eine Kunsthändlergesellschaft brachte die Summe auf, und die Bilder gingen über den Ozean. Es waren Hauptwerke Rembrandts dabei, die sibyllenhafte Frau, der Mann mit der Homerbüste, die Handwaschung des Pilatus, ein Knabenbild.

So vieles ist bei uns seitdem zerronnen und ist vernichtet worden. Rembrandt wäre geblieben. Seine Werke gleichen den Schätzen, von denen die Schrift sagt, daß sie weder vom Rost noch von den Motten gefressen werden.

Sich in den Dienst Rembrandts stellen und darin eine Lebensaufgabe finden, kann ein Opfer bedeuten, das einen wissenschaftlichen Menschen zwingt, andere Neigungen und Aufgaben zurückzustellen. Aber ich habe in diesem Punkt nicht gewählt. Die Aufgabe hat sich mir aufgedrängt. Ich kam aus der erzieherisch sehr wertvollen Schulung von Georg Waitz.

Danach wurde Jakob Burckhardt der große Eindruck meiner Jugend. Er wurde es nicht nur durch den Zauber seiner allumspannenden historischen Phantasie, sondern auch durch die Ideen, die in ihm lebendig waren und die der Bewegung des sogenannten „Renaissancismus" in der zweiten Hälfte des abgelaufenen Jahrhunderts den stärksten Antrieb gaben. Wenn man bedenkt, daß diese Gedanken nur durch Kampf zum Sieg gelangen konnten und, ihre ursprüngliche Richtungslinie steil aufbiegend, von Burckhardt zu Nietzsche geführt haben, so scheint hier eine Art historischen Gesetzes der Undankbarkeit zu walten, das die Generationen von einander scheidet. Burckhardt hat, wie ich in einer Reihe von Studien und Aufsätzen verfolgt habe, Schnaase, Mittelalter, Deutschtum überwunden und ist nach den Schwankungen einer romantischen Jugend auf die Gegenseite getreten. Eine ähnliche Wandlung, aber in entgegengesetzter Richtung, mußte ich selber erleben, da ich von Burckhardts „Goldener Zeit" und von seinem Kult der Renaissance hinweg zu dem Künstler gelangte, dem Burckhardt völlig abgeneigt war, zu Rembrandt.

Heute hat der wachsende Abstand der Zeiten die Perspektive von damals geändert. Es will scheinen, als lasse allmählich der Fortgang der Studien den schweren sachlichen Gegensatz von Schnaase und Burckhardt zurücktreten. Als Historiker auf dem Gebiet der Kunstgeschichte rücken sie zusammen, ja sie verbünden sich gegen neuere Richtungen, die mit den Anspruch ausschließlicher Geltung auf sie gefolgt sind.

Es gibt für die Einstellung auf geistige Dinge in der Hauptsache zwei Betrachtungsweisen, je nachdem man sich mehr dem Einzelgegenstand und seiner Deutung oder dem Zusammenhang der Dinge widmet. Und so scheiden sich Philologie und Historie. Auf dem Gebiet der geschichtlichen Arbeit haben die beiden Tätigkeiten, deren jede unentbehrlich ist, einander anzuerkennen gelernt. Nicht so auf dem Gebiet der Kunstgeschichte. Die philologische Seite hat sich als „Kunstwissenschaft" gefühlt und abgegrenzt, und so kann man auch von einer Rembrandtphilologie sprechen, die es an stillschweigenden und todschweigenden Verfehmungen dessen, was über ihre Enge hinausgriff, nicht hat fehlen lassen. Mehr als einmal hat man sich angestrengt, Dinge zu entdecken, die man längst in meinem Buch

hätte lesen können, wenn man es hätte lesen wollen. Indessen, es fanden sich andere Leser in großer Zahl, und auch Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte wollen sich, wenn nicht alle Zeichen trügen, versöhnen. Dies wäre gut; denn die Gegensätze im Innern sind sehr viel geringer als die nach außen.

Gegenüber der oft nur halbbewußten Gewöhnung an naturwissenschaftliche Methoden und Aufgaben bleibt doch unverrückbar: die Geisteswissenschaft kann nicht mit gegebenen und sich wiederholenden Gegenständen und Tatsachen rechnen; aus lauter ungleichem wählt und schichtet und gestaltet sie, was ihr wesentlich scheint. Dieses subjektive, oder nennen wir es künstlerische Grundverhältnis ist ihr Reiz und ihre Grenze.

Die neue Ausgabe hat zahlreiche Vermehrungen notwendig gemacht. Von der Menge der kleinen Veränderungen abgesehen, bringt sie ein neugeschriebenes Kapitel über Barock, eines über Simmel, Einschaltungen über die Leydener Zeit, über Lastman, über die Allegorie (Eintracht des Landes), über Rembrandt und die italienische Kunst, über seine monumentale Historie. Das Kapitel über den Ohrmuschelstil ist so gut wie neu; auch sind die meisten Analysen der Hauptwerke ergänzt worden. So hat schließlich das religiöse und das „Genie"kapitel allerhand Lasuren erfahren, wobei auch die Geschichte von Rembrandts geschäftlichen Sorgen umgeschrieben werden mußte. Dafür durfte anderes entfernt werden.

Der gesamte Bilderapparat ist erneuert und stark vermehrt worden. Das Register ist eine freundliche Zugabe der Verlagsanstalt.

Heidelberg, 1. November 1921.

C. N.

Inhalt

Seite

Einleitung. Rembrandt im 19. Jahrhundert 1
Burger-Thoré 5
Die neue Forschung 10
Fromentin 15
Rembrandt als Erzieher 23
Simmels Rembrandt 30

I. Der junge Rembrandt 41

1. Rembrandt in Leyden. Leyden und Amsterdam 46
Dauer des Aufenthalts in Leyden. Studienweise, Selbständigkeit und Weite des Programms. Probleme der Frühzeit. Universitätsluft, Philologie und Akribie in Leyden. Amsterdam als Geschäftsstadt. Barlaeus und die Gründung des Amsterdamer Athenäums.

2. Erste Amsterdamer Jahre Rembrandts. Das Bild der Anatomie . . 69
Die Bildnisaufträge und ihre Bedeutung. Das Lichtproblem in der Anatomie. Licht und Farbe als Hauptmittel der Komposition.

3. Rembrandts Ehe. Die holländischen Frauen 80
Saskia. Renaissance und Frauenbildung. Unterschied zwischen Frankreich und Holland. Formal-stilistische oder kulturgeschichtliche Kunstbetrachtung.

4. Der Haag 87
Charakter der Residenz. Kosmopolitismus. Konstantin Huygens als „dilettante“ und Humanist.

5. Amsterdam und das holländische Leben 92
Selbstbewußtsein und holländisches Wesen. Die religiöse Bildung. Popularität von Cats. Bäuerische Sitten. Aristokratische Ansätze. Humanistenkreise. Das Fest für Maria von Medici. Widerstand gegen die Renaissancebildung.

6. Das Problem der holländischen Kultur 108
Siegeslauf der Renaissance und ihre Aussichten in Holland. Die Rasse. Der Naturalismus in Italien eine Episode. Der Kult des Gräßlichen. Jan Vos. Das Stoffliche und die Formprobleme. Frage der nationalen Kultur.

7. Die soziale Stellung der holländischen Maler 121
Der gebildete und vornehme Maler der Renaissance. Vertreter dieses Typus in den Niederlanden. Sandrart und Rembrandt. „Banausisches Handwerk“ und „aristokratische Kunst“.

Seite

8. Rembrandts Zusammenhang mit der holländischen Kultur 130
Vielseitigkeit der holländischen Kunst. Rembrandts Naturalismus. Überlegenheit der Zeichnungen über die Gemälde. Komposition und Nachwirkung Lastmans. Frage der Parodierung der Antike verneint. Naturalismus und religiöse Stoffe. Vorliebe für das Transitorische. Reaktion gegen das Pathos. Trivialität. Das Krasse. Züge italienisierender Gewohnheit. Historismus.

9. Probleme der holländischen Malerei. Franz Hals und die spätere Kunst 155
Wendung der italienischen Kunst am Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Caravaggio und Elsheimer. Hals und sein künstlerisches Temperament. Auftauchen und Verschwinden des Pleinairproblems. Schützenstücke in Haarlem. Koloristik und Helldunkelansätze in Italien. Sieg des Interieurtons auch in Holland. Ruisdael und die Tonmalerei. Die Unabhängigen. Goyen und Potter, Vermeer. Mutmaßliche Gründe ihrer Isolierung.

10. Rembrandts malerische Ansicht und Weltansicht 177
Verschiedenheit von Rembrandts und Goethes Jugendkunst. Konflikt zwischen Lokalfarbe und Tonstimmung. Exkurs über das Sehen Rembrandts. Gewöhnliches Sehen und künstlerisches Sehen. Gesichtsvorstellung und Sehempfindung. Helmholtz. Die Konvention des Umrisses und das undeutliche Sehen. Kurzsichtigkeit. Zusammenstellen und Zusammensehen. Die Körperwelt und die metaphysische Bedeutung von Rembrandts Licht und Helldunkel.

11. Rembrandt als Stillebenmaler 195
Stillebenneigung. Der Kostümmaler. Der Sammler. Die Edelsteine. Vordringlichkeit des Stillebens im Figurenbild, selbst in religiösen Darstellungen. Italienische Steigerung des Figürlichen und Rembrandtsche Häßlichkeit. Claude Lorrain und die holländische Landschaft. Das Häßliche und die Illusion.

12. Künstlerische Konflikte 213
Lichterperimente. Dunkelstudien. Die angebliche Unnatürlichkeit des Nachtmachens. Beispiele der Verbindung des dunklen Grundes mit der Feinmalerei. Dunkel als Folie schöner Farbe. Das System, die Lokalfarbe zu brechen. Metallischer Ton. Warmer Ton. Die Gefiederstudien. Sieg des polyphonen Satzes. Der Dämon der Ausdrucksmittel und die Gleichgültigkeit gegen den Stoff. Akademische Urteile über Rembrandt. Charakter des jungen Rembrandt.

II. Die Nachtwache 241

1. Der Auftrag 243
Honorar des Künstlers. Lebensgeschichte des Hauptmanns Cocq.

2. Rembrandts Landschaftsmalerei 249
Das Landschaftsproblem und die Monochromie. System der Farbenlegierung. Der antiindividuale Zug in den Motiven. Verhältnis zum allgemeinen landschaftlichen Satz des siebzehnten Jahrhunderts.

Seite

3. Rembrandt als Bildnismaler in seiner mittleren Zeit 250
Stadien seiner Bildniskunst. Unterschied von Bildwirkung und Bildniswirkung. Umbildung des Porträtideals von den dreißigern zu den vierziger Jahren. Selbstbildnisse und Bildnisse Saskias. Idealisieren und Genreauffassung. Ausnahmen und Nachzügler.

4. Die Nachtwache als Porträtwerk 208
Zwiespalt zwischen dem Sinn des Auftrags und Rembrandts Interesse. Der Ausdruck der Gesichter. Einzelbildnis und Charakter der Massenszene. Personen und Statisten.

5. Rembrandt und die herkömmliche Komposition von Gruppenbildnissen 273
Porträt- oder Historiencharakter. Werner van Valckert. Die Amsterdamer Schützen. Ihr Selbstgefühl. Ihre Organisation. Das Doppelbildnis bei Rembrandt. Gedanke der Nachtwache als Aufbruch zur Parade?

6. Die Örtlichkeit der Nachtwache 287
Sekundärer Charakter der Rembrandtschen Raumvorstellung. Feststellung der Architektur auf der Nachtwache gegen neuere Einwendungen. Das Tunnel- und Bogenmotiv. Richtung und Art der Beleuchtung. Die Bezeichnung „Nachtwache".

7. Die Verteilung der Figuren im Raum 296
Warum die Figurenzahl über das Bestellte vermehrt ist. Nebenfiguren und Kinder. Figurenhöhe und Bildhöhe. Bedeutung des Dunkelraums. Ton oder Lokalfarbe. Analogien und Unterschiede der sonstigen Kompositionsweise. Originalität der Fassadenbildung. Graphische Darstellung derselben.

8. Die Figur des Leutnants Ruytenburch 310
Urteile über Kostümfarbe und Maltechnik. Kumulierung von wärmster Farbe und stärkstem Licht. Verwandtschaft nackter Figuren auf dunklem Grund. Selbständiges Herauswachsen der Figur aus dem Bild. Erkenntnis dieser Gefahr.

9. Das Nebenzentrum des Lichts 323
Zweck des zweiten Lichtzentrums. Erklärung seiner Gestaltung und Erfindung. Seine Farbenbasis und die metallische Tonart. Verwandte Studien in einem Rotterdamer und Petersburger Bild. Exkurs über die „Eintracht des Landes". Die Lichtkonstruktion durch überschneidende Dunkelkörper. Technische Fortschritte gegen die Anatomie. Warum der Knabe nach rückwärts schießt. Die Haltung des ladenden Schützen. Das künstlerische Problem bestimmt die Wahl der Motive.

10. Der Farbencharakter der Nachtwache 344
Vorkommen und Behandlung des Rot. Ursprüngliche Kombination von Rot und Gelb. Schließlicher Sieg des Lichtproblems über das Farbenproblem. Farbenqualität. Kontrolle an den Farben der Wirklichkeit. Künstlerische Illusion und Realismus.

Seite

11. Die Kritik der Nachtwache 354
Die Beurteiler der Komposition. Widerspruch zwischen Inhalt und Ausdrucksmitteln. Rembrandt und die Natur. Instinkt und Virtuosität. Verurteilung durch die Akademiker. Der junge und der spätere Rembrandt. Ursachen der Wandlung.

III. Rembrandt im Zenith 367

1. Der Goldton und die Braunmalerei 369
Menschliche Bedingtheit und künstlerische Freiheit. Zurückschieben der Figuren in den Raum. Kritik des Anslo. Die heiligen Familien. Dämmerung und Nacht. Die Susanna. Koloristische Spannung. Bildnistypus dieser Stufe. Beispiele des Idealisierens. Tonschönheit und Steigerung der Braunmalerei. Bathseba. Josef und Potiphar. Der Tod Paul Potters. Kult des Galerietons.

2. Der Maler der Seele. Das Hundertguldenblatt 390
Versuchung des Spezialistentums und des Schönheitsideals. Rembrandts geistige Mitgift. Mittelalter und Spiritualismus. Abwendung vom extremen Naturalismus und der Atzessorienmalerei. Das Blatt Christi Predigt und Raphael. Das Hundertguldenblatt. Verwandte Darstellungen. Juden und Bettler. Synthese all dieser Versuche. Lichtbehandlung. Der seelische Gehalt des Samariterbildes im Louvre.

3. Neuer Anlauf. Der Segen Jakobs 412
Kleinmeisterliche Rudimente. Unterschiede des breiten Vortrags gegen die frühere Breite. Neue Stillebenstudien. Tiere, Kostüme, Waffen. Symbolik des Ausdrucks. Harnisch- und Helmverwendung. Die Anklage der unkorrekten und der unrichtigen Zeichnung. Wesen der Rembrandtschen Zeichnung. Paletten- und Netzhautmischung der Farben. Die spätere Radiertechnik. Farbenschwierigkeit bei großem Format. Historien in Halbfigurenbildern. Der Kasseler Jakobssegen.

4. Rembrandt und das Nackte 430
Die Sammler und das große Format. Rembrandts fortdauerndes hohes Ansehen. Bestellungen. Lehrtätigkeit und Einfluß. Frauen und weibliche Schönheit. Frühe Darstellungen. Analyse des Petersburger Danaëbildes. Das Erotische. Lichtproblem und lineare Schönheit. Naturalismus der Formen. Aktstudien ohne Aktmalerei. Das Nackte als angeblich höchste Aufgabe der Kunst. Verhältnis von Schönheit und Häßlichkeit. Vorliebe für Alter und seelischen Ausdruck. Die Ablehnung von Schönheit und Nacktheit kein Mangel an Modell oder Können, sondern ein Nichtwollen.

5. Veränderung der Kompositionsweise. Das Bild der Wardeine der Tuchmacher. Rembrandts Historie und das Bild des Civilis 466
Rembrandt und die italienische Kunst. Zeichnungen nach Leonardos Abendmahl. Zurücktreten der Gebärdensprache. Künstlichkeit des Aufbaus und zunehmende Einfachheit. Späteres Interesse für lineare Hilfs-

Seite

mittel. Beispiele von Landschaft. Figurenbilder und Massenszenen. Bedeutung der Architektur. Die drei Kreuze. Rembrandt und der Klassizismus. Gleichgültigkeit in der Wahl der Ausdrucksmittel. Das Akzentgesetz der Spätzeit. Analyse der Wardeine der Tuchmacher. Das große Historienbild.

6. Die Bildnisse 513
Eigenschaften der Porträtmaler und Rembrandt. Sein Eigensinn. Frage des Schnellmalens und der Ähnlichkeit. Ausdruck des Charakters. Zurückdrängen dramatischer Absicht, des Akzessorischen. Das Weltfremde und Geistige. Die Mittel der Beschattung und der Lichtlosigkeit des Auges. Ausdruck des Jenseitigen. Shakespeares Cymbelin. Bildnis von Sir. Die Kranken. Die Selbstbildnisse. Rembrandts Einsamkeit.

7. Rembrandt und der Barockstil 544
Formale und sachliche Schwierigkeiten einer Definition des Barocks. Barock als Fortsetzung und als Steigerung der Renaissance. Sonderart des Barocks. Hegemonie der Malerei. Klassizistische Angriffe gegen Rembrandt. Naturalismus und Pathetik und ihre Überwindung. Der Naturalismus und die religiöse Aufgabe in Architektur, Plastik, Malerei. Der landschaftliche Satz. Rembrandt und Tintoretto. Der neue Figurenstil des Raumes. Problem des Bildnisses. Die Porträtüberlieferung von Holbein bis Bernini. Das mythologische Bildnis. Versuch einer Deutung von Rembrandts Spätbildnissen. Der Kasseler Bruyningh. Die neue Form. Die angebliche Gleichung: Barock und Deutsch, Barock und Gotisch.

8. Rembrandts letztes Wort. Farbensymbolik. Das Gemälde des Verlorenen Sohnes 595
Abnehmende oder zunehmende Farbigkeit bei großen Malern. Radierung und Malerei. Skizze der Entwicklung von Rembrandts Koloristik. Charakter des späten Farbenauftrags. Vollendung oder Unfertigkeit. Farbenwahl und der Geschmack des Jahrhunderts. Pathologische und psychologische Ursachen des letzten Stils. Bilder in Amsterdam und Braunschweig. Gebärde und Farbe. Die Ästhetik, der Formenwert und der symbolische Wert der Farbe. Verhältnis von Form und Gehalt. Zunehmende Symbolik der Ausdrucksmittel bei Rembrandt. Individuelles und Elementares. Analyse des Verlorenen Sohnes in St. Petersburg. Sünde und Gnade.

9. Rembrandt und das religiöse Leben in Holland 620
Rembrandt und die Bibel. Die Ansichten über seine Religiosität. Die überlieferten Nachrichten. Der religiöse Künstler und der religiöse Mensch. Versuch einer neuen Methode der Untersuchung. Kalvinismus in Holland. Religion und Staatsgewalt. Die Katholischen. Konservatismus. Kirchlichkeit. Die regierenden Kreise. Toleranz und Politik. Kirchliche Opposition. Remonstranten und Humanisten. Rationalismus. Kollegianten und Mennoniten. Taufgesinnte, Libertins, Sozialisten.

Seite

Die Juden. Manasse ben Israel und der Messianismus. Kabbala. Rosenkreuzer und Alchemisten. Ärzte und Sektierer. Pietismus und Mystik. Jakob Böhme. Verhältnis von Religion und Kunst. Rembrandts archäologisches und naturalistisches Interesse. Verhältnis zu den Juden und Mennoniten. Religiöse Freiheit und poetische Romantik. Die Konfessionen. Katholizismus und Urchristentum. Mystischer Charakter. Verhältnis zu Böhme.

10. Mensch und Genius 693
Überlieferung und neue Forschung zur Biographie. Die ehelichen Verhältnisse. Hauskauf und Saskias Testament. Bankerott und mutmaßliche Ursachen. Prozesse und Neuorganisation des Haushalts. Der Kunsthandel. Rembrandt und die Gesellschaft. Verhältnis von menschlicher und künstlerischer Größe. Geschichte des Geniebegriffs. Der Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts und die Genielehre. Goethe und Kant. Wackenroder und die Romantik. Einseitige Fassung des Geniebegriffs. Unbewußtes Kunstschaffen und unbewußtes Handeln. Leidenschaft und Künstlermoral. Postulierte Einheit von Kunst und Leben. Die tatsächlichen Disharmonien des Genius. Goethes Tasso. Dualismus des Genius. Der religiöse Genius.

Beilagen 733

1. Die Aufstellung von Rembrandts Nachtwache 737
2. Fromentins Kritik der Nachtwache 745
3. Die Architekturen auf den Hintergründen Rembrandtscher Bilder . 749
4. Rembrandt und der sogenannte Ohrmuschelstil 758

Verzeichnis der Abbildungen 783

Register der Namen und Kunstwerke 787

Das Werk ist in zwei Bände geteilt, jedoch sind die Seiten durchgezählt.

Anmerkung

Im Folgenden bedeuten die Ortsangaben bei Bildern, alſo Berlin, der Haag, London, Paris, St. Petersburg uſw., wenn kein näherer Zuſatz dabei ſteht, immer die großen, öffentlichen Sammlungen, alſo das Kaiſer Friedrichmuſeum, Mauritshaus, National Gallery, Louvre, Eremitage uſw.

Das Zitat: Rembrandtwerk bedeutet die Bodeſche Veröffentlichung der Gemälde, deren genauen Titel die Anmerkung S. 12 verzeichnet.

Bei Radierungen bedeutet B mit einer Nummer die Nummer bei Adam Bartſch im Katalog der Radierungen.

Zeichnungen bedeutet: Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn, in Lichtdruck nachgebildet, herausgegeben unter der Leitung von J. Lippmann im Verein mit W. Bode uſw. Berlin 1888 ff. in vier Lieferungen zu je 50 Blättern. Daſſelbe, Zweite Folge, unter der Leitung von J. Lippmann, fortgeſetzt von C. Hofſtede de Groot. 1900 in zwei Lieferungen zu je 50 Blättern. Daſſelbe, Dritte Folge, unter der Leitung von C. Hofſtede de Groot. Haag 1905. Ebenfalls zwei Lieferungen. Daſſelbe, Vierte Folge, 1910. Ebenſo. Im Folgenden angeführt als: Zeichnungen, Erſte, zweite uſw. Reihe mit Blattnummer.

Einleitung

Rembrandt im neunzehnten Jahrhundert

Rembrandts Ruhm ist nicht vom achtzehnten Jahrhundert, sondern erst vom Klassizismus des neunzehnten Jahrhunderts erschüttert worden. Das Jahrhundert der graziösen Kunst hat die Liebhaber Rembrandt nicht untreu gemacht: England und Frankreich haben ihn gesucht; in Deutschland folgten Maler wie Dietrich, Zick, Trautmann seinen Spuren, und Georg Friedrich Schmidt hat seine Gemälde und Radierungen wiedergegeben und bekannt gemacht; vor allem geben die Rembrandtbestände der Galerien von Kassel und Dresden, die im achtzehnten Jahrhundert zusammengekommen sind, ein lautes Zeugnis.

Die Rembrandtverehrung unserer Tage hat aber damit keinen unmittelbaren Zusammenhang; sie ist seit fünfzig Jahren in stets erneutem Anlauf und im Kampf gegen das kanonische Ansehen der Antike und Raphaels erwachsen. Dieser neue, internationale Ruhm Rembrandts ist zuerst in Paris geprägt worden. Wohl haben die Holländer im Jahre 1852 ihrem größten Künstler ein ehernes Denkmal errichtet und den Amsterdamer Buttermarkt, auf dem es sich erhebt, in Rembrandtplatz umgenannt[1]); die Anregung dazu ist von Antwerpen gekommen, welches 1840 seinem Rubens ein Denkmal

[1]) Zur Geschichte des Denkmals Scheltema, Rembrandt, discours sur sa vie et son génie, nouvelle édition par W. Burger 1866, p. 141—151. Charles Blanc, l'oeuvre de Rembrandt 1880, p. 232 ff. Kramm, de levens en werken der hollandsche kunstschilders, V 1355 ff.

gesetzt hatte, und so mögen Bildsäulen wohl von dem Stolz einer Nation, die in ihrer Vergangenheit sich selber ehrt, Zeugnis ablegen; das Leben, das zu ihren Füßen flutet, würde ihnen wenig Achtung schenken, wenn die großen Toten nicht durch ihre Werke imstande blieben, Fühlung mit dem Leben der Nachwelt zu behaupten.

Diese lebendige Berührung hat sich nach langer Pause zuerst wieder in der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts hergestellt. Im Jahre 1851 vertraute Eugen Delacroix seinem Tagebuch die folgende Bemerkung an: vielleicht wird man einmal entdecken, daß Rembrandt ein viel größerer Maler ist als Raphael. Ich schreibe da eine Gotteslästerung, über die allen Leuten von der Akademie die Haare zu Berg stehen werden .... es ist aber nicht in Ordnung, daß man gesteinigt wird, wenn man sagt, der große Holländer habe mehr malerischen Genius in sich gehabt als Raphael, (qu'il était plus nativement peintre que le studieux élève du Pérugin.)[1] Ein Urteil, das uns heute in Fleisch und Blut übergegangen ist, das sich aber damals vor dem Terrorismus der Alleinherrschaft der grande peinture und des haut style kaum hervorwagte. Die Kritik durfte denn auch nicht zum Angriff gegen die anerkannten Götter vorgehen; es war alles, wenn sie Duldung eines neuen Gottes erreichte. Man erkennt den mutigen Kunstkritiker, der in den vierziger Jahren mit so unvergleichlicher Schärfe für die neue Landschaftsmalerei, für Marilhat, für Theodor Rousseau Bresche geschlagen hatte, kaum wieder, wenn man Gustav Planche über Rembrandt sprechen hört. Mit einem Auge blickt der Mann, der Rembrandt um seiner Poesie und der Wahrheit seines Ausdrucks willen bewundert, immerfort nach der „klassischen" Kunst; er kann es nicht lassen, bei der Kreuzabnahme Rembrandts an Daniel von Volterra und an Rubens zu denken; die Christusfigur auf dem radierten Blatt der Auferweckung des Lazarus (welche wir für wenig rembrandtisch und für affektiert italienisierend halten) findet großes Lob[2]. So ganz ist durch die Pfaffen des Kults der „vornehmen"

[1] Journal de Eugène Delacroix (1893), II 65 f.

[2] Die sogenannte große Auferweckung, B. 73. Auch Charles Blanc bewunderte hier das stilisierende Bemühen, „quelque chose de la désinvolture des maîtres italiens", während Seymour-Haden fand: „there is little of Rembrandt", was nach Seite von Ausdruck und Gebärde auch unsere Meinung ist.

Kunst, der schönen Linie und der „ehrlichen“ Zeichnung die Rembrandtverehrung in die Defensive gedrängt, daß Planche etwas sehr Kühnes zu fordern meint, wenn er neben Michelangelo, Leonardo und Raphael, neben Tizian, Correggio und Rubens für Rembrandt einen Platz verlangt. Damit sei die Heptarchie der Meister geschlossen [1]). Dies möchte im ganzen auch der Standpunkt Waagens, des damaligen Direktors der Berliner Galerie gewesen sein; es war der von der „Klassizität“ der italienischen Kunst überzeugte Normalstandpunkt, der neben den „Fehlern und Mängeln“ der nordischen Kunst zwar auch ihre Schönheit empfand, es aber immer für eine große Respektbezeugung erachtete, Rembrandt als Meister des Helldunkels den „holländischen Correggio“ zu nennen. Von Paris ging sodann 1854 eine heute noch anerkannte Leistung der Rembrandtliteratur, die vortreffliche, in Jean Paulscher Ausdrucksweise geschriebene Schrift eines Deutschen, Eduard Rolloff, aus, der damals am Cabinet des estampes der Pariser Bibliothek als Beamter angestellt war. Hier zuerst fanden sich in Leben und Kunst des Meisters zahlreiche Punkte richtiggestellt und gewürdigt; der Gesamtcharakter auch dieser Schrift war der einer Verteidigung und Rettung [2]). Wie aber in allen Dingen die beste Parade der Hieb ist, so erschien endlich ein Mann, auch er in Paris, der von sich rühmen durfte, den Fanatismus für Rembrandt gepredigt zu haben.

Burger-Thoré.

Der ausgezeichnete Verfasser der Velazquez-Biographie, Karl Justi, hat über Burger die folgenden Zeilen geschrieben: „Dieser taktfeste Kritiker moderner und alter Maler, der meist den Nagel auf den Kopf traf, war

---

[1]) Der Artikel von Planche, der historisch sehr merkwürdig ist, steht in der „Revue des deux mondes“, 1853, 15. Juli, p. 244—277.

[2]) In Raumers historischem Taschenbuch 1854, S. 401—582. Für den Zusammenhang seiner Gedanken und seinen Geschmack an Rembrandt, der nicht lediglich aus dem Pariser Kreis zu erklären ist, sind seine Beiträge zum Kunstblatt aufklärend, die ich vorwiegend in den Jahren 1834—1840 bemerkt habe. Hier erscheint er als Parteigänger der christlich-romantischen Kunst und tritt der klassizistischen Romantik Winckelmanns entgegen. Diese Artikel geben dem Namen des Verfassers durchaus die Schreibweise: Eduard Collow.

bekanntlich sogar Bahnbrecher in der Methode des Gemäldestudiums, und daß er an dem Ringen der Kunst der Gegenwart leidenschaftlich Anteil nahm, hat seine Schilderungen nur belebt. Er war einer von jenen geborenen Malern, die nur mit der Feder gearbeitet haben, und seine Feuilletonaphorismen sind zuverlässiger als manche gelehrte Bücher; seine geflügelten Worte haben unwiderstehliche Überzeugungskraft, weil sie nur die erste Empfindung ausdrücken, welche das Schreibtischfieber des Monographisten oft verfälscht."

Theophil Thoré (1807—1869) war einer von der liebenswürdigen Generation der Idealisten vor 1848, die in Politik und Kunst, Literatur und Theater des unbezwinglichen Glaubens lebten, nicht mehr lange auf den besten aller Weltzustände warten zu müssen, und also mit einer heiterenthusiastischen Revolutionsgesinnung die Herabkunft ihres neuen Jerusalem beschleunigen zu sollen meinten. Er war von Haus Jurist und hatte nach der Begründung der Julimonarchie ein Ämtchen erhalten, das er indessen sehr bald wegwarf, weil er in der Vertretung der Staatsanwaltschaft mit den Angeklagten zu viel Mitleid zu haben pflegte. Er wurde Literat und ging von neuem in die Opposition. Sein Idealismus bestand die Probe. Es gab in diesen Anfängen seiner Unabhängigkeit manchen Tag, da er wartete, bis ihm ein Freund begegnete, der ihm das Mittagessen bezahlte. Politisch von den sozialistischen Ideen stark angezogen, auch auf religiöse Neubildung hoffend, wurde er mit dem gesamten Gedanken- und Stimmungsreichtum jener Jahre erfüllt, und insbesondere das Tout Paris der Literatur und der Pictura militans ward ihm aus persönlichem Verkehr vertraut. Hier war es nun die bildende Kunst, die ihn dauernd für sich gewann. Im Kampf des Romantisme gegen die offizielle Verfemung hat er in der vorderen Reihe der literarischen Streiter gestanden, für Hugo, für Delacroix, für Theodor Rousseau und die neue Naturauffassung gefochten. Jahr um Jahr erschienen seine Berichte über die Kunstausstellung; nur einmal nicht, 1841. Denn zu der Zeit saß er wegen einer politischen Broschüre, „La vérité sur le parti démocratique", eingesperrt. Niemandes Umgang hat ihm tiefere Blicke in die Welt künstlerischen Schaffens gegönnt als der Rousseaus. Die gewaltige Natur mit den „gefräßigen" Augen, ein in sich

zurückgedrängter Vulkan hat Thoré den Begriff und Maßstab künstlerischer Unabhängigkeit und Ursprünglichkeit gegeben, gegenüber dem jede nachahmende, erborgte, unempfundene Kunst verblaßte. Die unheimliche Größe, die Feierlichkeit und mystische Tiefe der Landschaft Rousseaus, das Miterleben des furchtbaren Ringens einer Künstlerseele erst mit sich selbst, um Ausdruck und Sprache zu finden, danach mit der Welt, um sich durchzusetzen, diese Eindrücke haben Thoré fest gemacht und seine Überzeugungen geklärt. Nicht umsonst fand man, daß seine Art an Diderot erinnere. Wie dieser verlangte er inmitten der sich umbildenden Gesellschaft von der Kunst neue Stoffe, die den sozialen Ideen und der breiteren Grundlage der gegenwärtigen Menschheit entsprächen. Als die Februarrevolution kam, gründete Thoré eine politische Zeitung, „La vraie république"; seinen Salonbericht brach er mit den Worten ab, es sei für eine Weile genug mit Poesie und Kunst; denn jetzt sei Gelegenheit, lebendige Geschichte zu machen. Es war der Wendepunkt in seinem Leben. Kaum erhob die neue Reaktion ihr Haupt, kaum war nach den wiederholten Arbeiterunruhen und den blutigen Straßenkämpfen der letzten Junitage 1849 der Belagerungszustand durch Cavaignac über Paris verhängt, so wurden die sozialistischen Zeitungen unterdrückt, und Thoré mußte es gleich vielen anderen, die wie er zur Deportation verurteilt wurden, rätlich finden, Paris zu verlassen. Er wandte sich zuerst in die Schweiz, wo er in Lausanne und dann am anderen Ufer des Genfer Sees, in dem malerischen S. Gingolphe, das damals noch nicht zu Frankreich gehörte, ein Asyl suchte; danach nach England. Seit 1853 lebte er in Belgien. Für seine Freunde blieb er viele Jahre lang völlig verschollen; er pflegte mit dem Paß und Namen eines Brüsseler Freundes, Delhasse, zu reisen; auch einen neuen Schriftstellernamen nahm er im Ausland an, W. Burger, unter dem er allgemein bekannt geworden ist.

Mit den alten Meistern zeigen Thoré schon seine Aufsätze der vierziger Jahre wohlvertraut; seine Beurteilung zeitgenössischer Kunst finden wir schon dort anhaltend von Abschweifungen über die alte Kunst unterbrochen; er erwarb sich früh das, an dessen Mangel die gesamte heutige Kunsthistorie und Kunstkritik krankt, die Einheitlichkeit des Maßstabs für das Urteil über alte wie über neue Kunst. In den zehn Jahren seiner Verbannung

wandte sich aber Thoré völlig der alten Kunst zu; die Beschäftigung mit der Politik ließ er zurücktreten, und auch die moderne Kunst ließ er eine Weile aus den Augen. Es befestigte sich in ihm die Vorstellung, daß die Kunst ganz anders, als es bisher geschehen, und prinzipiell mit der Vergangenheit brechen müsse, und daß es also der alten Kunst gegenüber in sehr bestimmter Weise Farbe zu bekennen gelte. Die Antike und Raphael sei eine Kunst für Götter und für Fürsten gewesen; die Zeit aber sei inzwischen reif geworden, die Kunst für Menschen zu suchen. Die Berechtigung einer Kunst um der Kunst willen, die Parole l'art pour l'art, die in Frankreich so zahlreiche Verfechter fand und weiter finden sollte, hat er immerdar bestritten und daran festgehalten, daß die Kunst für die Menschen da sei und sich ihnen anpassen müsse. Von hier ist das tiefe Interesse zu begreifen, das ihn immer steigend für die holländische Kunst erfüllte. Als 1857 in Manchester eine große Ausstellung der Kunstwerke des englischen Privatbesitzes statthatte, wobei zum erstenmal räumlich die nordischen und die südlichen Malerschulen geschieden waren, trug er als Hauptergebnis die Stärkung seiner Überzeugung davon, daß die Unabhängigkeit von griechischer und römischer Kunstüberlieferung die ausschlaggebende Bedingung des Fortschritts der Kunst sei. Von hier aus gesehen, schienen ihm die alten Holländer noch moderner als die zeitgenössische Kunst, und in Rembrandt trat ihm das Ideal einer freien und selbständigen, hochpersönlichen und tiefpoetischen Kunst leibhaft entgegen. Als Thoré, seit 1859 amnestiert, 1860 nach Paris zurückkam, als man in den Sälen des Louvre sein Gesicht mit dem energischen und zugleich feinen Ausdruck, mit dem brandroten Vollbart „wie aus dem Rahmen eines venezianischen Bildnisses herabgestiegen" wieder auftauchen sah, da war er innerlich doch ein anderer. In Barbizon klagten seine alten Freunde, die großen Maler der Kolonie, man verstehe sich nicht mehr so gut wie früher, „les savants l'ont gâté". Thoré hatte inzwischen einsehen gelernt, wie viel Rückständiges der historischen Überlieferung selbst in den vermeinten Revolutionären wie Victor Hugo und Delacroix steckte; auch durchschaute er, was in der Parole l'art pour l'art das verborgen Reaktionäre war, das die Kunst vom Leben zu entfernen und abzulösen trachte. Indem er seine Salonberichte wieder aufnahm,

beteiligte er sich als Bundesgenosse an dem Kampf, den Gustav Courbet durchfocht; aber er blieb von Überschätzung dieses Malers völlig frei; seit er die Holländer so genau studiert hatte, war er ruhiger, war er klar geworden.

Von Thoré stammt der Satz, der in einem seiner Salonberichte vorkommt, und den man neuerdings als Protest gegen den Wahnwitz modischer Milieu- und Beeinflussungstheorien wieder zitiert hat: Etre maître, c'est ne ressembler à personne. Diese Art Meisterschaft schienen ihm vor allem die Holländer zu besitzen, und deshalb schienen sie ihm das Opfer eines Lebensstudiums wert. Die Schulweisheit lag hinter ihm. Auf seinen Reisen hatte er viel gelernt und, wie er gern betonte, noch mehr vergessen; auch konnte man von ihm die herausfordernde Behauptung hören, daß Rembrandt besser zeichnen könne als Poussin. Er war ein geborener Oppositioneller. Noch in seinem letzten Lebensjahr hat er sich mit Rochefort, dem temperamentsverwandten Herausgeber der „Lanterne", befreundet.

Als Thoré die holländische Malerei zu studieren begann, kam er zur Einsicht, daß die Überlieferung ihrer Künstlergeschichte, wie sie in der Hauptsache seit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts mit Houbrakens Werk vorliegt, ungenügend sei. Wo es also irgend anging, suchte er sich zur Korrektur urkundliches Material zu verschaffen. Das Wichtigste war aber, daß er die Gemälde selbst als Haupturkunden betrachtete und neben den archivalischen Aufschlüssen die Bezeichnungen und Daten der Bilder zur Grundlage seiner Forschung machte. Von den Schwierigkeiten dieser Arbeit haben wir heute keine Vorstellung mehr; denn in den fünfziger Jahren, als Thoré anfing, gab es weder Kataloge mit faksimilierten Signaturen, Angaben über Format, Bezeichnung usw., noch gab es Photographien der Gemälde. Von den ersten Photographien des Antwerpener Museums, die zu jener Zeit erschienen, kostete das einzelne Blatt (25/27 cm) zehn Franken. Man sah sich also auf Stiche oder in der Regel auf sein Gedächtnis angewiesen. Was Thoré auf diesem Weg und durch Kritik der Maltechnik zustandebrachte, ist die Grundlage der späteren Forschung geworden, auch wenn sein Name weniger zitiert wird als es sich gehört. Seine „Musées de la Hollande" haben nicht die genaue Form von Katalogen, sondern fassen

die Hauptmeister mit ihren Schülern in zwanglosen Gruppen zusammen. Die Behandlung ist die eines Catalogue raisonné mit häufigen Abschweifungen biographischer oder ästhetischer Art. Die rein kunstwissenschaftlichen Teile dieser Arbeit sind ihrer Natur nach dem Veralten ausgesetzt; umfassendere Forschungen späteren Datums haben sie überholt, wogegen die literarischen Teile frisch geblieben sind. Meist geht es ja wohl anders, und das ästhetische Urteil, so ganz vom Zeitgeschmack bedingt, pflegt ebenso vergänglich zu sein wie dieser. Thorés Ursprünglichkeit und Kunstverstand feiert gerade in seinem Urteil den glänzendsten Triumph; in der Wertung der einzelnen Meister und in der Schätzung des Wertverhältnisses hat er so viel und vielleicht mehr geleistet als Burckhardts Cicerone für Italien (wobei man freilich im Auge behalten muß, daß das holländische Gebiet ein enger begrenztes, aber ein pfadloses war). Einen heute so hochgeschätzten Künstler wie den Delfter Vermeer hat er eigentlich entdeckt. Die Rembrandtbiographie zu schreiben, wozu er mehr als einmal die Absicht kundgegeben hat, war ihm nicht beschieden [1]).

Die neue Forschung.

Diese Biographie hat zuerst ein Holländer, Vosmaer, und für einen ersten Versuch in sehr befriedigender Weise 1868 geschrieben. Vosmaer hatte weniger Kunsterfahrung als Burger, aber seine Gelehrsamkeit verfügte sowohl

---

[1]) Von seinen Bestrebungen geben hauptsächlich die zwei Bände „Musées de la Hollande“ und die drei Bände seiner „Salons“ Zeugnis. Für seine Biographie findet man einiges in den vorzüglichen, leider aus dem Buchhandel ganz verschwundenen Werken von Alfred Sensier über Millet und Rousseau. Sehr belehrend, wenn auch den Kunstforscher fast ganz beiseite lassend, ist das kleine Buch von Pierre Petroz, „Un critique d'art au XIXme siècle“, Paris 1884, das ich auf der Pariser Bibliothèque Nationale fand. Der Aufsatz von G. Larroumet, „Revue des deux mondes“, 1892, 15. Dezember, p. 802—844 ist sehr mangelhaft. Für die Kenntnis von Thorés politischen Gesinnungen und Erlebnissen sind die „Notes et souvenirs de Théophile Thoré“ wichtig, die in der „Nouvelle revue rétrospective“ von 1898 und 1900 (vols. IX, XII, XIII) veröffentlicht worden sind. Freilich sind diese kleinen Oktavbände außer auf der Bibliothèque Nationale schwer zu finden. Die Mitteilungen bestehen hauptsächlich aus Auszügen von Briefen an seine Mutter und an seinen Brüsseler Freund Felix Delhasse, aus den vierzig Jahren 1829—1869.

in Sachen Rembrandts als der holländischen Kultur des siebzehnten Jahrhunderts über ein weit größeres Material. Dank der Fülle seines Stoffs und einer Anzahl gesicherter Resultate ist dieses genaugearbeitete Buch in seinem Wert unerschüttert geblieben. („Rembrandt, sa vie et ses œuvres", zweite, veränderte Auflage 1877). Seitdem sind in Holland die Archive der öffentlichen Verwaltung wie der Notare eingehend erforscht worden; zu gleicher Zeit ist die Übersicht über die vorhandenen Bilderschätze der Welt entsprechend dem erleichterten Verkehr, der auch entlegene Sammlungen zugänglicher macht, gewachsen. Beide Richtungen der Erkenntnis zuerst gleichmäßig befördert zu haben, darf unter den holländischen Kunstgelehrten Abraham Bredius als sein besonderes Verdienst beanspruchen. (Seine Forschungen sind zumeist in der Zeitschrift „Oud Holland" seit 1883 veröffentlicht.) Nach und neben ihm hat sich Cornelius Hofstede de Groot durch Zusammenstellung und Kritik des immer reicher gewonnenen Stoffes die größten Verdienste erworben.

Mit der veränderten Richtung des Kunstsinns in den jüngsten Jahrzehnten steht das wirksame Eingreifen in die holländische Kunstgeschichte, das von dem späteren Direktor der Berliner Kunstsammlungen, Wilhelm Bode, ausging, in engem Zusammenhang. Wir meinen das Erwachen des Interesses für Frühstadien der Kunst und der Künstler, wie es sich in der völlig neuen Schätzung des italienischen Quattrocento, der frühgriechischen Kunst kundgab. Wenn auch die Frucht aus der Blüte hervorgeht, so muß doch der Blütenzauber schwinden, wenn die Frucht sich bilden soll. Der Folgezustand hebt den vorangehenden Zustand auf, ohne ihn dauernd in sich zu begreifen und ohne seinen ästhetischen Wert zu retten. Den Kunstwert dieser Vorstufen zu erkennen, hat der moderne Kunstsinn immer mehr Vergnügen gefunden und ist bis zur Schätzung des Archaismus gelangt. Diesen Geschmack haben die Nazarener in Deutschland begründet und die englischen Präraphaeliten populär gemacht; die kunstgeschichtliche Betrachtung verdankt ihm eine wesentliche Erweiterung ihres Horizontes. Bode hat das mehrfache Verdienst, in der holländischen Kunstgeschichte gegen die überblendende Erscheinung Rembrandts die Ansicht seiner Vorgänger freigelegt und für Rembrandt selbst seine Frühzeit mit ihren mannigfach ab-

weichenden Merkmalen deutlich gemacht zu haben. Schließlich hat er durch Veröffentlichung des gesamten, durch ganz Europa und bis nach Amerika zerstreuten Gemäldematerials dem Erfassen der Totalerscheinung Rembrandts den größten Dienst geleistet [1]).

Auf Grund dieser Ergebnisse und eigenen geübten Kunsturteils hat sodann ein französischer Maler und Schriftsteller, Emil Michel, den Bestand unseres augenblicklichen Wissens und Meinens um Rembrandt in einer neuen Biographie zu kodifizieren versucht („Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps", 1893) [2]).

---

[1]) W. Bode, „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" 1883. Bode, „Rembrandt". Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen. Paris, Verlag von Ch. Sedelmeyer, acht Bände, Fol. 1897—1905. Der Text ist ein zweifacher, die jeder Reproduktion beigegebene Beschreibung nebst weiteren Notizen wie in den modernen Galeriekatalogen (unter Mitwirkung von Hofstede de Groot) und eine nochmals jedes Bild besprechende kunstgeschichtliche Würdigung. Der wachsende Ruhm Rembrandts, der sich zahlenmäßig in den hohen Preisen seiner Werke auf dem Kunstmarkt äußert, hat die Spürlust des Handels immer weiter genährt. Zu den sechshundert Gemälden des genannten Sammelwerkes sind in den letzten zehn Jahren schon wieder hundert neuentdeckte hinzugekommen. In Einzelfällen bestehen Zweifel an der Echtheit.

[2]) Für die Radierungen Rembrandts sind grundlegend: W. von Seidlitz, „Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts", 1895 (neue Ausgabe unmittelbar bevorstehend). A. M. Hind, „Rembrandts etchings" 1911. Sir, über den Katalog der Radierungen von Gersaint, „Oud Holland", B. 27, 1909, S. 65 ff. R. Hamann, „Rembrandts Radierungen, 1906, dritte Auflage, 1920. A. Ch. Coppier, „Les eaux-fortes de Rembrandt", 1917. Die phototypische Wiedergabe sämtlicher Plattenzustände bei Dim. Rovinski, „Lœuvre gravé de Rembrandt", 1890. 3 Bände Fol. Für die Zeichnungen hat der Katalog von Hofstede de Groot, 1906, den Ausgangspunkt geschaffen. Von demselben die urkundlichen und literarischen Zeugnisse über Rembrandt gesammelt bis 1721: „Die Urkunden über Rembrandt", 1906, vermehrter Sonderabdruck aus dem Bode-de Grootschen „Rembrandtwerk", B. 8. Zu der Jahresgrenze 1721, vgl. Sir in „Oud Holland", 27 (1909), S. 65 ff. Weiter von de Groot die Neugestaltung von Smith „Catalogue raisonné" für Rembrandts Gemälde als sechster Band des Verzeichnisses der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts, 1915. In den „Klassikern der Kunst": die Abbildungen sämtlicher Gemälde von Rembrandt, 3. Ausgabe von 1910 durch W. Valentiner. Dazu der Nachtrag: Rembrandts wiedergefundene Gemälde (1910—20), 1921. Schließlich die Radierungen in chronologischer Anordnung wiedergegeben von R. Graul, ohne Jahr (1920). Für die Zeichnungen eine Auswahl von 500 Blättern in der sogenannten Faksimileausgabe von Lippmann und de Groot, 4 Reihen in 10 Bänden, 1888—1910. Geschlossene Bestände der Zeichnungen mit kritischem Katalog für Amsterdam und Berlin in Rembrandts Handzeichnungen (stark verkleinert), veröffentlicht von Freise, Lilien-

Mit dem Fortgang der Einzelkritik und Forschung hat die Bewältigung der künstlerisch-ästhetischen Aufgaben nicht gleichen Schritt halten können. Doch ist mit Rücksicht auf die folgenden Betrachtungen sowohl als wegen seiner hochzuschätzenden eigenen Bedeutung eines französischen Buches ausführlicher zu gedenken, das wir gleichfalls einem Maler und Schriftsteller verdanken, der „Maîtres d'autrefois" von Eugen Fromentin.

Fromentin.

Sein Buch über die niederländische alte Kunst ist nicht der einmalige und zufällige Ausflug eines Malers auf das Gebiet der „Kunstschreiber". Fromentin gebrauchte die Feder ebensosehr als Künstler und Fachmann wie den Pinsel, ja vielleicht ist sein literarischer Anspruch auf Unsterblichkeit der besser begründete. Sein erstes Bild hat Fromentin (1820—1876) im Salon von 1847 ausgestellt, nachdem er einige Jahre mit anderen Studien, mit Versemachen und schöner Literatur verbracht hatte und verhältnismäßig spät in der Malerei seinen Beruf fand. An der Kampfperiode der Kunst der vierziger Jahre hat er also wenig unmittelbaren Anteil gehabt. Als er 1859 die erste Medaille und die Rosette der Ehrenlegion erhielt, hinkten diese Auszeichnungen des Malers den Ehren nach, die der Schriftsteller bereits empfangen hatte. Seine Reiseschilderungen aus der Sahara („Un été dans le Sahara"), die in einer Pariser Zeitschrift 1856 gedruckt waren, gewannen ihm die Freundschaft der George Sand. Das Ansehen dieser großen Schriftstellerin war hoch genug, und ihr Urteil so unbefangen, daß sie für wahres Talent mit verschwenderischem Lob nicht zu geizen brauchte. Die Folge dieser entscheidenden Anerkennung war, daß der erste Pariser Verleger

---

feld, Wichmann, 1912 und 1914. Für Ofen-Pesth von v. Térey, 1909, am gründlichsten für Stockholm durch J. Kruse 1920. Weiteres in meiner Einleitung zum Stockholmer Werk S. VIII und in der Einleitung zu de Groots Katalog. C. Neumann, „Rembrandts Handzeichnungen", 1918. Literatur über Rembrandt, bis ungefähr 1869 bei van der Aa, Biograph. Woordenboek der Nederlanden, Artikel Rembrandt. Bis 1903 bei Valentiner, „Rembrandt und seine Umgebung", S. 158ff. Bis 1908 bei W. Becker, „Rembrandt als Dichter", S. 157ff. Beide mit Fehlern und Lücken.

und die „Revue des deux mondes“ sich alsbald um Fromentin bemühten. Es folgten 1858 die Schilderungen aus Algier („Une année dans le Sahel“); mit einem Abstand 1862 ein Roman, „Dominique“. War dort der Schauplatz Nordafrika und die Wüste gewesen, so spielte das jüngste der drei Bücher in Frankreich, in Paris und an der atlantischen Küste. Fromentin gehörte nicht zu denen, die Reisen machen, um sich oberflächlich zu zerstreuen und Neues zu sehen; als Künstler suchte er seine Eindrucksempfindlichkeit zu steigern, und je ruhiger und gleichmäßiger das äußere Dasein verlief, um so mehr gewann das zunehmende Unterscheidungsvermögen für jede Spielart und jeden Wechsel des Erscheinungsbildes die Gewalt eines künstlerischen Erlebnisses. Die zwei großen Extreme des feuchten Dämmers im Norden und der wolkenlosen, schattenarmen Bläue des Südens waren die Gegengewichte, die seinem Beobachtungsdrang die andauernde Empfindlichkeit einer feinen Wage erhielten. Zu der leichten Reizbarkeit seiner Sinne (was er einmal als ein „être délicieusement blessé“ bezeichnet) tritt als ein zweites und ausschlaggebendes die Ausdrucksfähigkeit, der Reichtum und die Treffsicherheit der künstlerischen Sprache hinzu. In der Tat ist seine Fähigkeit des Beschreibens und Analysierens für jeden, der die Schwierigkeit kennt, Werke der Natur oder Kunst mit einer immerhin beschränkten Zahl begrifflicher Wendungen zu schildern, ein immer neuer Gegenstand des Staunens. Manche moderne Schilderungen lassen mehr an die Inventarisierung eines Gerichtsvollziehers als an schriftstellerisches Vermögen denken: Fromentin verfügt nicht nur über eine sehr scharfe Beobachtung; sein Blick ist künstlerisch, d. h. er sieht intensiv und mit Auswahl, bildmäßig. Er sieht mit dem Auge und mit der Seele. Findet man im ersten Buch hin und wieder ein Tasten im Ausdruck, als seien für die Wahrnehmungen einer feinen Sinnesorganisation die Worte zu grob und zu brutal, so stehen daneben Meisterstücke der Darstellung, wie das Gemälde der Wüstenstadt El Aghuat am hohen Mittag unter kobaltblauem Himmel, wo es keine Luftperspektive mehr gibt, keinen Unterschied von Licht und Schatten, wo die Sonne herrscht und die Farbe des Leeren, der Einsamkeit, der unendlichen Weite. Dann wieder ein nächtlicher arabischer Tanz beim Schein des Wachtfeuers; alle Farben sind ausgelöscht; es gibt nur Abstufungen

von hell und dunkel. Ceci n'est pas du Delacroix, ruft er aus und denkt an Rembrandt. Man sieht den Keimpunkt, aus dem er später seine Lehre vom Prinzip der Valeurs in der Malerei entwickeln sollte. Wie er die Bewegung arabischer Pferde beschreibt, die Kleidung und Haltung der Frauen, ein Terrain mit seinen Abstufungen und Färbungen: hier ist jedes Wort ein Treffer. Das Erstaunlichste ist aber, wie mit der äußeren Form und Farbe der Dinge zugleich ihre Psychologie zu Wort kommt. Die einschläfernde Luft der Basare und ihre Gerüche; dann menschliche Gestalten, die immer nur staffageartig wirken wie jene bleiche Frau mit dem mattblau auf die Stirn gemalten Stern, oder der weißbärtige Alte, der in der nächtlich dunklen Straße in seinem Laden sitzt und beim Lampenschein mit weißen Fingern Goldfäden stickt. Diese Bücher Fromentins sind ohne Handlung; aber die Kunst des Schriftstellers hält allein durch den Wechsel geschilderter Gegenstände, einer Landschaft weiß in weiß, einer farbigen Fantasia arabischer Reiter, einer nächtlichen Einsamkeit mit Hundegebell, den Leser in einer Spannung, die keine Ermüdung aufkommen läßt. Dabei sind die Mittel einfach. Es ist keine betäubende und rauschende Musik mit Worten, auch nicht jenes neurasthenische Gelüst, sich einen Stimmungszauber zu ertüfteln (wie etwa bei Loti), sondern die Kunst, durch treffenden Blick aus den Gegenständen viel herauszuholen und im Ausdruck sachlich zu bleiben.

Ein Werk ganz besonderer Art ist Fromentins Roman „Dominique"; ein literarischer Erfolg ist es nicht gewesen und konnte es nicht sein. Die Geschichte der Jugendliebe und des Jugendehrgeizes eines Mannes, der endlich entsagt, aus dem Leben „desertiert" und in dem bescheidenen Glück eines Landedelmannes und Familienvaters seinen früheren Menschen begräbt. „Tout homme porte en lui une ou plusieurs morts." Die brutale Deutlichkeit modernen Stils darf man bei diesem Helden, den Menschen und Dingen, die er berührt, nicht suchen; alles ist wie entfärbt und verwischt „unter dem Staub der Einsamkeit". Die Umrisse verschwinden. Was bleibt, sind ineinander flutende Töne, die sich bald verdichten, bald lösen, etwas crescendo und decrescendo und rubato, Disharmonien, die von Versteck zu Versteck eilen und der Lösung ausweichen, etwas Unergründliches wie

die vibrierenden Tiefen Rembrandtscher Gemälde. Aber es fehlen die Gegensätze; man wird beim Lesen müde und verlangt in diesem nachgebenden, fliehenden Gewölk nach einer scharfen Linie. Fromentin selbst schrieb darüber an George Sand, er müsse wohl dickere Punkte auf die J's setzen. Daß seine Fähigkeit der Rezeptivität die größere, und seine Initiative die schwächere war, lehrt dieser Roman wie ein Selbstbekenntnis [1]).

Auch sein Kunsturteil weicht darin von den Meinungen der starken Künstlernaturen, die ungerecht sein müssen, ab, daß es von ausschließender Borniertheit freier ist; es ist das Urteil eines vollendeten Kenners. Wenn man seine theoretischen Abschweifungen in dem Buche „Une année dans le Sahel" (1858) und das von Gonse veröffentlichte Fragment eines „Programme de critique" (1864) zusammenhält, so zeigt sich, daß ihm das Auswachsen der zeitgenössischen Kunst Angst macht: vor lauter realistischer Historie und Exaktheit, Lokalfarbe und stofflichem Interesse sieht er keinen Platz mehr für das Mythologische, Poetische und Künstlerische in der Kunst. Denn nicht um Beschreiben handle es sich, sondern um Malen, um Auswählen, um Interpretieren. Dies ist es, was ihn gegen seinen eigenen Instinkt zu den Alten und zu den Klassikern zurücktreibt und den Bruch der romantischen Revolution beklagen läßt. Es ist eine ähnliche Ernüchterung gegenüber der zeitgenössischen Malerei wie bei Burger-Thoré, nachdem dieser die alten Holländer kennengelernt hatte. Fromentins Bedeutung als Maler reicht nicht an die der Ersten unter seinen Zeitgenossen heran. Er hat weder die leidenschaftliche Resonanz und Größe Rousseaus, noch die hochpersönliche Lyrik Corots, noch den übersprudelnden Malerwitz von Diaz; das verhaltene Pathos von Millet liegt ihm fern; unter seinen engeren Fachgenossen, den Orientmalern, hat er nicht die Brillanz und den langen Atem von Delacroix, nicht die Energie (oder Grobheit) von Decamps, und Marilhat ist vielleicht in seinen guten Bildern der Einfachere. Fromentin wirkt nicht durch ein stark persönliches Temperament; er sucht mehr in formalem Sinn das Malerische. Anfangs der vierziger Jahre war in Paris

---

[1]) L'esprit de M. Fromentin tient un peu de la femme, juste autant qu'il faut pour ajouter une grâce à la force". (Charles Baudelaire, „Salon" de 1859.)

eine Neigung zur Eleganz des Vortrags und zum Witz des Pinsels aufgekommen; der junge Millet geriet, ehe er die entscheidende Wendung fand, eine Weile in diese Strömung und fiel in die Netze Bouchers und der eleganten Maler des Ancien régime. Auch Diaz und Fromentin ist bei seinen Schilderungen arabischen Lebens, die die Mehrzahl seiner Bilder ausmachen, in der Art, die Farben zu gruppieren, immer Feinschmecker und Kenner geblieben. Er hatte und hat seine Erfolge bei den „Delikaten". Manchmal besticht der Glanz seiner Farben; aber die Art, wie er die bunten orientalischen Trachten, wie er die arabischen Pferde malt, hat in seinen früheren Bildern etwas Karessierendes, das der Gesamthaltung schadet. Von dieser Neigung zum Preziösen ist er dann ins Extrem gefallen und hat in Anlehnung an Corot später das Tonige bevorzugt und in venezianischen wie ägyptischen Landschaften ein fast asketisches Grau gemalt, was wie eine Subtemperatur wirkt. Was seiner Malerei abträglich ist, der Mangel triebhafter und souveräner persönlicher Gewalt, gibt ihm gerade als Beurteiler der Kunst und als Schriftsteller, der vorwiegend beschreibt und analysiert, einen unvergleichlichen Vorzug, Unbefangenheit und Sachlichkeit. Die vollendete technische Übung des erfahrenen Malers macht sein Auge für jede Nuance empfindlich und die schon erprobte Feder biegsam. Er ist wirklich ein Kenner hohen Ranges, und ist es kraft seiner literarisch-künstlerischen Bildung in ganz anderem Sinn als häufig Kunsthändler und sonstige Routiniers diese Eigenschaft für sich in Anspruch nehmen. Damit sind wir weit entfernt, zu behaupten, daß sein Buch über niederländische Malerei, „Les maîtres d'autrefois", eine Instanz enthalte, von der nicht weiter appelliert werden könne. Aber es ist ein Buch, frei von unkontrollierbaren Empfindungen und Urteilen, mit sehr sachlichen und sachverständigen Begründungen, über die sich disputieren läßt. Das Buch hat durch sein Urteil über Rembrandt, zumal bei seinem Erscheinen (1876), in Holland, wie man sagt, große Verstimmung erregt; aber zu einer genauen Erörterung seiner Gedanken ist es meines Wissens nie gekommen, und überhaupt sind die Anregungen, die hier zu schöpfen wären, außer in Jak. Burckhardts Buch über Rubens (und auch da ist die Wirkung nur eine beschränkte) auf dürres Erdreich gefallen. Damit, daß man Fromentin einen maître dange-

reux nennt, und daß französische Kritiker von seinem „Wortfeuerwerk“ abgünstig reden, wird das Buch nicht erledigt. Überall spricht eine durchgeformte Persönlichkeit ihre eigentümliche Sprache, die mit ihrer feinen Ziselierung in eine andere Sprache zu übersetzen unmöglich wäre [1]).

Es ist neuerdings berichtet worden, daß der Maler Gustav Moreau zur Abfassung des Buches die Anregung gegeben habe, der, mit Fromentin befreundet, jene durch Reflexion gesteigerte Genußfähigkeit hochkultivierter Naturen mit ihm teilte. Als Künstler stand Moreau angesichts der steigenden Flut der Wirklichkeitsmalerei mit seiner Phantasiekunst und Farbenpoesie zeitweise gänzlich vereinzelt, und so mag er für wünschbar gehalten haben, wenn von angesehener und berufener Seite auf diejenige alte Kunst aufmerksam gemacht würde, die das Sichtbare und Wirkliche wiedergab, ohne Farbe und Poesie zu verleugnen. In der Tat sind die Maîtres d'autrefois durchsetzt von Anspielungen und ausdrücklichen Konfrontationen mit der zeitgenössischen Kunst; die schulmäßige Sicherheit der Alten wird der technischen Anarchie, das Anonyme und Sachliche der Originalitätssucht und dem modernen Chic, das Freiflüssige den Formeln und Parolen gegenübergestellt. Aber mehr als Beigaben sind diese kritischen Ausflüge über moderne Kunst nicht, und die Analyse der alten Kunst ist Selbstzweck geworden. Wie weit nun Fromentin gegenüber anderen, die es vielleicht besser zu verstehen meinen, der Mann war, die vlämische und die holländische Kunst, die Eycks und Memling, Rubens und Rembrandt zu würdigen, wie weit ein einzelner überhaupt imstande ist, zugleich Rubens und Rembrandt gerecht zu werden, hierüber kann man verschiedener Meinung sein. Der moderne Mensch mit seinem ungeheueren Bildungsstoff ist ein unendlich vielflächiges Wesen geworden und hat eine proteusartige Verwandlungs- und Anpassungsfähigkeit gewonnen wie nie zuvor. Die Natur kommt etwas ins Gedränge, sich zu behaupten und sich tausenderlei Zufuhr von Wissen, Erfahrung, geistiger Nahrung jeder Art einzuverleiben, sofern dies alles nicht tot und äußerlich bleiben soll. Man hat davon gesprochen, daß all die Tätigkeit

[1]) An dieser Meinung finde ich auch nichts zurückzunehmen, seit die Bodenhausensche Übersetzung ins Deutsche erschienen ist, 1903.

der Reflexion und die andauernden peripherischen Reize die Instinkte und die Naivität töten. Aber man kann dem entgegenhalten, daß in feiner organisierten Naturen der Instinkt nur um so kräftiger gegen Angewöhntes und Eingeimpftes reagiert. Eben diese Bestimmtheit der Naturanlage schützt Fromentin davor, jene Grenze zu überschreiten, über die hinaus ein angemaßtes tout comprendre sehr oberflächlich und empfindungsarm würde. Sein Begriff des großen Genius in der Kunst leuchtet aus der Würdigung von Rubens und Ruisdael hervor. Ein gewisses Gleichgewicht der Gaben, so stark jede einzelne beim Genius sich akzentuiert, scheint ihm wesentlich. Es ist nicht genug, daß man schafft: man muß wissen, was man will (intention maîtresse) und den Ausdruck im Verhältnis zur Wirkung halten. Instinkt und Wissen gehören zusammen. Daß Rubens bei allem Elementarfeuer seiner Genialität so viel Selbstbeherrschung und eine wahrhaft fürstliche Sicherheit besitzt, gibt seiner künstlerischen Größe eine Zutat von ethischem Charakter, aus der eine unverkennbare Steigerung hervorgeht. Was ist nun der Grund, daß ihm Rembrandt, man darf nicht sagen, weniger groß, aber weniger gleichmäßig in seiner Größe erscheint? Daß der Romane den Germanen nicht verstanden habe, würde bei der Würdigung, die Rembrandt und andere deutsche Künstler in Frankreich gefunden haben, schwer anzunehmen sein; daß der romanische Begriff von Geschmack und Anstand hindernd im Wege stehe, kann unmöglich für Fromentin gelten, der Rembrandt nirgends „häßlich" findet. Rembrandt erscheint vielmehr als der Genius, dem das zuvor postulierte Gleichgewicht nicht durchaus zur Verfügung steht. Erreicht er diesen Zustand, so entstehen nach Fromentins Ansicht Meisterwerke; wird aber das unberechenbare Malertemperament Herr über ihn, so entfallen ihm die Zügel, und es entstehen sonderbar erstaunliche Schöpfungen, die man von jeher für rätselhafte Offenbarungen gehalten und verehrt hat. Diese Rätsel sucht Fromentin zu lösen, indem er den Idolen der Mysten mit einer sachlichen Malerkritik naherückt. Daß er dies tut, wird ihm von manchen, die sich für Rembrandtfreunde halten, als Gotteslästerung ausgelegt. In der Tat aber muß man unterscheiden. Wenn Fromentin versucht, das große Rembrandtproblem auf eine Formel zu bringen und sich ein System konstruiert, so darf man nicht vergessen,

daß dies zwar sehr geistvoll und anregend, aber lediglich Hypothese ist. So wie man den Pragmatismus auflöst und von der Konstruktion absieht, bleiben eine Anzahl sehr eingehender und fachmännischer Beobachtungen übrig, die jedenfalls zum Besten und Reifsten gehören, was über die Kunst Rembrandts gesagt worden ist. Diese Beobachtungen und Kritiken gilt es zu prüfen; sie sind sehr präzis, frei von unangebrachter Theorie und Phrase; sie sind der Versuch eines starken Geistes, durch übereinkömmliche Dogmatisierung unbefangen zum Kern und zur lebendigen Empfindung der Sache zu gelangen.

Fromentin hat ein sehr berühmtes Gemälde von Rembrandt, die in Amsterdam befindliche sogenannte *Nachtwache* in den Mittelpunkt seiner Betrachtung und Kritik gestellt und sie zur Grundlage seiner Beurteilung des Meisters genommen. Ich möchte von vornherein sagen, worin ich mit Fromentin übereinstimme und worin nicht. Die moderne Kunsthistorie pflegt in zwei Gewöhnungen befangen zu sein. Als historische Disziplin sieht sie die alten Meister und ihre Werke selten anders als mit dem Nimbus ihres säkularen Ruhmes und erkennt ihnen bei der starken Ausbildung unseres historischen Sinnes selbstverständlich die Wohltat einer Würdigung vom Standpunkt ihrer Zeit aus zu. Es würde uns seltsam erscheinen, ein Werk der Vergangenheit so zu beurteilen, als wenn es mit anderen, neuen Sachen in einer modernen Ausstellung hinge. Geschähe das, so würden wir uns dringender nach den *lebendigen* Eigenschaften und nach der unmittelbaren Wirkung erkundigen. Zweitens sind wir gewöhnt, wie den allgemeinen kunstgeschichtlichen Zusammenhang so auch Biographie und künstlerische Entwicklung des einzelnen Meisters voranzustellen und ein einzelnes Werk vorzugsweise in dieser Reihe zu genießen, so daß wir mehr die Kette des Zusammenhangs sehen als den einzelnen Edelstein, der in ihr glänzt.

Durch all diese entwicklungsgeschichtlichen Beziehungen tritt das Eigentümlich-Unterscheidende eines Meisters und des einzelnen Werkes weniger als wünschbar hervor. Diesen Methoden gegenüber wirkt das Beispiel Fromentins erfrischend. Er betrachtet sich ein einzelnes Hauptwerk und analysiert es; er tut das als Maler, indem er lediglich nach den künst-

lerischen Eigenschaften seines Objekts fragt, als Fachmann das Handwerk besieht und sodann die höheren künstlerischen Absichten und Ideen ergründet, alles, als wenn er nie von Rembrandt und seinem Ruhm gehört hätte und die Nachtwache eben entdeckte. Soweit finde ich das Verfahren Fromentins vielversprechend und nachahmenswürdig. Dagegen teile ich in einer Hauptsache seine Meinung nicht. Gewiß ist die Nachtwache das problemreichste aller Rembrandtschen Werke; keines läßt so in die Vielseitigkeit und Widersprüche seiner Natur hineinsehen; keines ist als Ausgangspunkt für die Erkenntnis Rembrandts fruchtbarer. Aber daraus folgt nicht, daß man auf seine Kenntnis und Analyse den ganzen Rembrandt sozusagen aufbauen könnte. Fromentin erklärt selbst die Nachtwache nur für ein Durchgangsstadium (tableau intermédiaire dans sa vie . . il ne le contient pas). Dennoch konstruiert er aus den Widersprüchen dieses Bildes die Theorie der zwei Seelen Rembrandts. Vielleicht ist aber die Nachtwache problematischer als Rembrandt selbst.

Die Analyse der Nachtwache, die ungefähr fünfzig Seiten in Fromentins Buch einnimmt, gebe ich in ihrem nicht leicht zu fassenden Gedankengang an einer anderen Stelle (im Anhang) wieder. Ihr Resultat ist die Herausarbeitung und Erkenntnis eines Widerspruchs, der als Grundtatsache in Rembrandts Anlage aufgefaßt wird. Es ist eine Theorie, die nicht anders als an die Mysterien des christologischen Dogmas erinnern kann, wenn Fromentin die zwei Naturen in Rembrandt unterscheidet, die eine, welche die Gegebenheiten der äußern Welt nüchtern auffaßt, nachahmt und nur durch ein feuriges Temperament ins Künstlerische steigert, die andere, welche fast ohne Stoffliches frei aus der Phantasie Niedagewesenes bildet und aus Nichts Wirklichkeiten schafft. In diese Formel drängt Fromentin seine Vorstellung von Rembrandt zusammen, und in der Formel liegt die Unwahrheit und Schwäche. Man kann keinen Menschen, und gewiß nicht einen großen Menschen, auf eine Formel bringen. Wenn die Stärke von Fromentins Kritik in der sachlichen Unbefangenheit liegt, mit dem er an das einzelne Werk als Fachmann herantritt, so hat ihm hintennach der Schriftsteller und Denker, der zur Synthese, zum System drängt, einen Streich gespielt. Er faßt Rembrandt zu sehr als einheitliche Größe und

hat dabei die Stadien des Wachstums, die Unterschiede der Schaffensperioden unterschätzt. Der Leser muß dies wissen. Dann wird er sich die Fülle gesunden handwerklichen Urteils, das hier an Rembrandt geübt wird, zunutze machen, ohne sich auf einem Gebiet, wo Fromentin Autorität *neben*, aber nicht über anderen ist, von dem Geist und der Gewandtheit des Verfassers blenden zu lassen.

Soweit hatte ich geschrieben, als mir die beiden Aufsätze bekannt wurden, die Sainte-Beuve über Fromentin als Schriftsteller veröffentlicht hat. Sie sind von 1864, zwölf Jahre vor dem Erscheinen der „Maîtres d'autrefois", und handeln also lediglich von den älteren Büchern Fromentins, den Reiseschilderungen aus Afrika und dem Roman „Dominique" (Nouveaux lundis, VII, 102 ff.) Man darf, wie immer, Sainte-Beuve bewundern, daß er in der schwierigen und seltenen Kunst des Lesens auch für Fromentin ein höchst folgsamer und jede Schwebung verstehender Leser gewesen ist. Sehr gut hebt er die Selbständigkeit in jeder seiner beiden Begabungen heraus, daß er nicht als Maler literarisch geworden sei, noch als Schriftsteller zu malen versucht, sondern seine idées visuelles von den idées littéraires mit vollkommener Sicherheit unterschieden habe. Einmal aber bezeichnet er ihn trotz aller Unruhe seines Temperaments und trotz der Raffiniertheit seines Ausdrucks als Klassizisten. Dies scheint mir ein Irrtum. Wenn Fromentin angesichts des steigenden Radikalismus der Pariser Malerei gelegentlich den klassischen Stil rühmt, so sind dies Äußerungen augenblicklicher Stimmung und Verstimmung. Seine Natur nach war er Meister der Nuance und des beweglichsten Ausdrucks. Wie hätte er sonst Rembrandt verstehen können? Aber zugleich stießen ihn starke Mittel und das Exzentrische zurück, und dies ist die Grenze, über die er an einer gewissen Stelle Rembrandt nicht folgen konnte.

Ähnlich lautet ein späteres Urteil: „Peintre délicat, gêné par la force de Rembrandt. Je pense toujours un peu, en lisant Fromentin, à un Wouvermann jugeant Rembrandt." So ein Kritiker der impressionistischen Zeit, G. Geffroy, „la Hollande", S. 58 f.

Rembrandt als Erzieher.

Große Männer haben das Befreiende, daß sie sich nicht in den einen Bezirk, in dem sie ihre Kraft betätigt haben, einsperren lassen. Auch wenn sie ein Leben lang nur gedichtet oder gemalt oder gedacht oder Politik gemacht haben, reißen sie für die Vorstellung der Nachlebenden eine geradezu monarchische Gewalt an sich und erscheinen als die gewählten Vertreter ihrer Zeit und ihres Volkes. In welchen Männern man einem Volk die erschöpfendste Synthese seiner tiefsten Kräfte zeigen zu können meint, diese Wahl wird durch die Zeitläufe bestimmt. Holland hatte große Wasserbautechniker hervorgebracht, die schon in den Kreuzzügen ein besonderes Ansehen genossen; die Brüder vom gemeinsamen Leben und Thomas a Kempis sind holländisch; holländisch die großen Kaufleute und Seehelden und die Geusen; holländisch geworden Spinoza und die Oranier. Dennoch meinte ein kulturgeschichtlicher Versuch, der die eigentümlichen Werte holländischer Geschichte in geistvoller Betrachtung festzustellen unternahm, keinen besseren Titel finden zu können als: Das Land Rembrandts, obwohl von bildender Kunst nur kurz und nebenher in dem Buch gesprochen wird [1]). Als sei es mehr gleichgültig und zufällig, in welche Formen die schaffende Kraft hineinströme, fand sich hier Rembrandt als Bannerträger vor sein Volk gestellt, inmitten der immer schwieriger werdenden Selbstbehauptung moderner Völker als der Fels bezeichnet, in dem die echtesten und besten Überlieferungen Hollands ihre gesammelte Kraft und ihren gesicherten Hort fänden. Diese magnetische Kraft, welche die leidenschaftlichen Wünsche und jeden unbestimmten, in der Volksseele sich regenden Werdedrang an sich heranlockt und tastende Versuche

---

[1]) Busken-Huet, „Het land van Rembrandt"; auch in deutscher Übersetzung: „Rembrandts Heimat", 1886/87, zwei Bände. Hier ist weiter ein Werk der „schönen" deutschen Literatur zu nennen, ohne Jahresangabe 1920 erschienen, Walter H. Dammann, „Die Welt um Rembrandt. Niederländische Novellen". Obwohl die Kunst und insbesondere die Rembrandts nur Phantasieanregerin dieses wertvollen Buches gewesen ist, erklingt ihre Stimme überall mit in diesen novellistischen Historien, die das überreiche kulturell-politische holländische Leben von Oldenbarnevelt bis zum Ende der Brüder de Witt vor uns ausbreiten.

ihres Weges sicher macht, sollte Rembrandt bald in viel weiterem Umfang bewähren. Im Jahre 1890 erschien auf dem deutschen Büchermarkt eine Schrift von etwa 300 Seiten, die in kurzer Frist 45 Auflagen erlebte und deren Titel lautete: „Rembrandt als Erzieher". Von einem Deutschen.

Diese Schrift und Predigt richtete sich an die Deutschen, von der Meinung ausgehend, daß die Umwandlung, die aus dem Volk Goethes und Schillers, Kants und Hegels das Volk Kaiser Wilhelms und Bismarcks gemacht hatte, nicht als ein Tausch gelten möge, der ältere Werte dahin gebe, um neue zu gewinnen, sondern daß die politisch-wirtschaftliche Hebung erst dann ihre höhere Rechtfertigung erlange, wenn sie einen belebenden geistigen Mittelpunkt finde. Rembrandt, der einsame Malkünstler, der am westlichsten Rand deutscher Kultur lebend und schaffend seine Stimme als ein Prediger in der Wüste hatte verhallen hören, erschien mit einemmal in blendendem Lichtglanz heraufbeschworen als die ideale Fleischwerdung deutscher Kunst und Kultur. In apokalyptischem Ton wurde der lauschenden Gemeinde ein Messias verkündet, der mit Geigentönen aus dem Herzen, nicht mit Trompetenstößen, die dem Markt dienen, die Seinen an sich locken werde, einfältig und bescheiden, ein Mann des Volkes, niederdeutschen Stammes, vom Seewind umspielt, Rembrandt ähnlich, jenem „Herzblatt der deutschen Pflanze". Diese Verkündigung, die aus der „geistigen Misere der Gegenwart" heraus ein Kampfruf war um eine bessere Zukunft, die eine dritte Reformation als notwendig und bevorstehend erklärte, erging zwanzig Jahre nach der Gründung des Deutschen Reiches, und sie beruhte auf der allgemein sich verbreitenden Empfindung, daß die politische Neugestaltung nicht ein Abschluß und eine Erfüllung des Sehnens vergangener Geschlechter sei, sondern der Anfang und Anstoß unabsehbarer Umformungen und Umwälzungen, eines allmählichen Sichselbstwiederfindens des deutschen Volksgeistes. Während der intellektuelle Hochmut der herrschenden Bildung die deutschen Erfolge als sein eigenstes Verdienst ansprach und im Glauben dieser Vaterschaft seine Selbstzufriedenheit

nur noch steigerte, trat dieser Bildung hier ein Feind entgegen, der sie als falsche Bildung anklagte und den paradoxen Ausspruch wagte, die Niederlage von Jena habe uns mehr gefördert als der Sieg von Sedan. Eine Opposition der auf geistigem Gebiet leidenschaftlich Unzufriedenen sollte sich sammeln, um dem Hochmut des aufblähenden Wissens die Bescheidenheit des Könnens, der molluskenhaft widerstandslosen Bildung die Energie des Charakters, der vorurteilslosen Objektivität und Überzeugungslosigkeit den Glauben, der Wissenschaft die Kunst entgegenzustellen. Gegen die Atomisierung vermeintlicher Individuen, gegen die Spezialisierung und den beschränkten Fachhochmut, diese verzweifelte Konsequenz mechanisierender Allgewalt, erhebt sich der Widerstand der Seele, die sich als ein eigenes Ganzes empfindet, die es nach tiefer Gemeinschaft im Geist und in der Wahrheit verlangt, und die diese Gemeinschaft nicht in der Allerweltsbildung, sondern nur im Anschluß an die wurzelhaft nationale Empfindungswelt finden kann. Es handelt sich um ein Absprengen von drückend Überkömmlichem, das als fremd und hemmend gefühlt wird, ein Freilegen von lang Verschüttetem, ein Suchen nach Verjüngung und Erneuerung, ein Finden der lebenspendenden Quellen guter deutscher Überlieferung, ein Beschwören Luthers, Lessings, Goethes im Zeichen Bismarcks und aller unterdrückbaren Zukunftshoffnungen deutscher Nation. In dieser leidhaft gefühlten Bedrängnis erscheint nun Rembrandt als der Inbegriff selbständig echten deutschen Wesens, von den edelsten Säften des nationalen Bodens getränkt und fest in seinen Wurzeln verhaftet, Rembrandt, der Erzieher künftiger deutscher Nation. „Seine Denkweise soll man nachahmen, nicht seine Malweise; man soll sich selbst treu bleiben, wie er es gewesen ist. In den Niederlanden fließt ein Born, aus dem sich mancher Deutsche neues und volles Leben schöpfen kann; dort, wo der deutsche Strom, der Rhein, mündet, entspringt die Quelle der deutschen Kunst. Mit Rembrandtsaugen in die Welt zu blicken, wird niemand gereuen. Hier kann die Gegenwart lernen, wie man klassisch wird, ohne sich von den Klassikern beeinflussen zu lassen, indem man nämlich aus der eigenen angeborenen Natur schöpft, wie sie es taten.“ Und daß man sich von Rembrandts Ausdrucksweise nur nicht abstoßen lasse! „Zuweilen scheint es bei ihm,

daß der Geist Gottes aus dem Kot aufsteige; aber es ist nicht Kot, sondern niederdeutsche Erde, aus der er aufsteigt." Die Bauernscholle, das Volk spricht aus ihm; er ist keine Person, sondern ihr Organ, zu dem er verdichtet ist. Seine Kunst atmet einen unpersönlichen Zug, sie ordnet sich den Dingen unter. „Das wichtigste Verhältnis des Menschen ist das zu seinem Volkstum; ein je deutlicherer und tieferer Ausdruck desselben er von Haus aus ist, je ernstlicher er sich zu demselben bekennt, um so mehr wird er leisten." Dies ist gesetzmäßige Individualität. Durch jede Art Geistestätigkeit sollten die tiefsten Instinkte der Volksseele hindurchschimmern wie das Blut durch die Haut.

So etwa die romantischen Hauptgedanken des merkwürdigen Buches, einfacher freilich als sie dort, untermischt mit allerhand Schillerndem, Geistreichem, Widerspruchsvollem, auftreten. Ein Werk, mit dem man nicht argumentieren kann, weil es aus dem Gefühl geboren und in der Logik schwach ist, eine lyrische Didaktik, die um wenige Gedankenmittelpunkte kreist, sich mit neuen Wendungen des Predigertons immer wiederholt, und da es an systematischem Aufbau der Gedanken fehlt, sich fortwährend in ein Netz kabbalistischer Spielereien und symbolistischer Mystik verstrickt; um den Leser bei Laune zu erhalten, mit einem großen Aufwand geistreicher Pointen um sich wirft, derart wie die Feuilletonisten tun, die einem abgespannten Publikum den Nachtisch auftragen. Viel Flittergold, das der Wahrheit schaden und gegen sie mißtrauisch machen könnte. Solche Schwächen der Form braucht man indessen nicht weiter bloßzulegen, da sie ohnedies manchem Geschmack als Reizmittel dienen. Nicht das Äußerliche, sondern den Kern des Buches berührt dagegen ein anderer Vorwurf, der nämlich, daß jene einfachen und in sich wohl zusammenhängenden Gedanken, die wir klarzulegen versucht haben, von einer zweiten, anderen Gedankenströmung ergriffen, abgelenkt und gebrochen worden sind, die das Ganze schief und unruhig gemacht haben. Diese seltsame Erscheinung zweier Fronten des Buches kann man an den Gegensatz zweier Namen knüpfen.

Das leidenschaftliche Sehnen nach neuer, vertiefter Gemeinschaftsbildung, die Erbitterung gegen individualistisch wurzellose Kultur, Politik, Konfession privilegierter Klassen, das Gefühl, daß von unten her neu ge-

baut und gegründet werden müsse — das ist der eine Gedankenstrom, und der Verfasser des Buches macht kein Hehl daraus, daß er wie so viele andere seine Gedanken an Paul de Lagardes „deutschen Schriften“ genährt, daß er von dem Göttinger Sonderling die stärkste Einwirkung erfahren habe. Hierzu bietet das Einströmen einer zweiten Gedankenreihe einen auffälligen Gegensatz. Es sind die Ideen Friedrich Nietzsches. Das „Pathos der Distanz“, der aristokratische Kult der Vornehmheit haben es dem Verfasser gleicherweise angetan, und er übersieht, daß von diesen zwei Gleisen ein Gedankenzusammenstoß verwüstender Wirkung nicht ausbleiben kann. Nietzsche, dem jede Gemeinschaft Mißtrauen erregte, der mit vielen übereinzustimmen für schlechten Geschmack hielt, der das Wesen der Wahrheit darin fand, daß sie eben nicht für jedermann sei, der jede Art Gemeinde für Herde erklärte, ward vor den Wagen von „Rembrandt als Erzieher“ gespannt. Der neue Koriolan, dem Volkstum und Plebejertum dasselbe bedeutete, der das Wort „Volk“ nur in Anführungszeichen brauchte, Volk als den Umschweif der Natur bezeichnete, „um zu sechs, sieben großen Männern zu kommen und um sie herum zu kommen“, ward rein um der Opposition willen und im Kampf gegen manchen gemeinsamen Feind als Bundesgenoß angenommen. Der Verächter des Nationalgefühls, der sich vom Boden ablöst und, fern vom Geruch der kleinen Leute, nur in den windumbrausten Einsamkeiten der Alpenhöhen des Geistes atmen kann, Nietzsche und Rembrandt!! Es hilft nichts: Rembrandt muß zum „vornehmen“ Künstler, zum Aristokraten werden, indes die Aristokratie Hollands ihn tatsächlich verriet und ans Kreuz schlug. Vielleicht ist es aber ungerecht, den Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“ einer Widersinnigkeit anzuklagen, die ununterbrochen bis heute im Kampfgeschrei forttönt, ohne daß einstweilen ein Bedürfnis sich offenbarte, das Unvereinbare zu scheiden.

Das Irreführende des Buches scheint mir in der Kreuzung zweier verschiedener Gedankensysteme und Willensrichtungen zu liegen. Der Verfasser war kein disziplinierter Kopf, der aus einer starken Persönlichkeit heraus Scheidekraft hätte üben können; er war vielmehr ein guter Horcher, der richtig witternd die Schlagworte mannigfaltiger Opposition zusammenband;

sein ungeheurer Erfolg ist vielleicht aus der überraschenden und wenn auch unnatürlichen, so doch stoßkräftig wirkenden Vereinigung so vieler, bis dahin auseinanderplänkelnden Angriffskolonnen zu erklären. Manche sind der Meinung, das Buch sei jetzt in eine verdiente Vergessenheit gefallen. Diese Auffassung teile ich nicht. Das Buch hat sehr stark gewirkt, und wenn man wenig mehr davon spricht, so ist der Grund davon kein anderer, als daß ein großer, der beste Teil seines Gedankenvorrats in die allgemeine Meinung übergegangen und uns selbstverständlich geworden ist. Mit vielem hat der Verfasser recht behalten, und wenn seine Begründungen uns oft seltsam anmuten, so mag man sich lieber an die Thesen halten und bedenken, wie oft Juristen und Richter ihr Urteil fällen, danach aber, die Entscheidungsgründe auszuarbeiten, als das minder Wichtige einem jungen Referendar überlassen.

Wie über alles Vermuten „Rembrandt als Erzieher" mit seinem Paradoxon: Jena und Sedan und den sich anschließenden Gedankenwegen auf der richtigen Spur war, ist heute (1921) zu betonen überflüssig. Als einmal bei einer Unterhaltung über die Einschätzung einer bestimmten Person jemand zum Fürsten Bismarck absprechend sagte: der Mann ist verrückt, erhielt er die Zurechtweisung des Fürsten: sagen wir, der Mann gehört der Minorität an! Gewiß, der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher" gehört nicht mehr der Minorität an. Wer aber war dieser Ungenannt-sein-wollende? So viele Jahre nach seinem Tode gibt es keine Scheu mehr; es sind keine Schleier zu lüften.

Dr. Julius August Langbehn, 1851 in der deutschen Nordmark, in Hadersleben geboren und 1907 in Rosenheim in Bayern verstorben, studierte bei Brunn und Bursian in München Archäologie und schrieb 1880 eine Doktorarbeit über griechische Flügelwesen. Sein Leben aber wurde zunehmende Weltflucht; selbst daß er zum Doktor promoviert war, hat er bereut. Persönlich von heiliger Bedürfnislosigkeit, aber zugleich von humorloser Unumgänglichkeit und Unduldsamkeit, die auch das wahrhaft Gleichgültige und Geringe nicht anders als „grundsätzlich" nahm, voll durchdrungen vom Beruf, die Welt verbessern und zwingen zu müssen, als Namenloser und gewissermaßen Furchtsamer! Auf dem Grabmal (wie

denn geschehen) sollten nur die Anfangsbuchstaben (J. A. L.) seines Namens stehen. Er hatte Beziehungen zum Fürsten Bismarck; mit Mommsen stand er im Briefwechsel. Joh. Janssen hatte ihm einmal bei einem Besuch in Frankfurt gesagt: nicht durch Kunst werde die Welt reformiert, sondern durch die katholische Kirche. In deren Schoß fand denn auch Langbehn seine Zuflucht. Sein Lebensausgang ist von dumpfer Devotion erfüllt. Man glaubte ihn verschollen, und schon wollten sich Legenden bilden.

Von zweien, die ihn genauer gekannt haben, der eine in der früheren Zeit, der andere als einziger Vertrauter der späteren Zeit, von Cornelius Gurlitt und von Momme Nissen (dem schleswigschen Landsmann, Maler und Schriftsteller), besitzen wir wertvolle Mitteilungen (in der „Zukunft", im „Kunstwart", „Westermanns Monatsheften", im „Hochland"). Von beiden stehen endgültige Bücher über Langbehn zu erwarten. Zwei Bildnisse Langbehns sind 1910 aus Nissens Besitz an den Bankdirektor Dr. Bendixen in Hamburg übergegangen. Ein drittes von Karl Haider ist verschollen und nur in Nachbildung erhalten. Jene zwei aber von Leibl und Thoma sind, das erste 1876/77 entstanden, das zweite 1886. Leibl malte ihn im schwarzen Rock; die Hände wurden nachträglich abgeschnitten. Vgl. Waldmann, Leibl, 1914, 120—23 und Katalog 142 ff. Thoma gab auf Wunsch einen Halbakt, ein Ei in der Hand. Über die Bilder eingehend Momme Nissen im „Kunstwart" 1912, 25,2, 397 ff. und Wätzoldt im „Hamburgischen Korrespondenten" 1910: aus Hamburgs Kunstsälen.

Die Franzosen mögen den Ruhm haben, im neunzehnten Jahrhundert das Entscheidende getan zu haben, um Rembrandt als Maler neu zu entdecken. Doch ist nicht zu übersehen, daß die Pariser Februarrevolution mit dem gärenden Chaos neuer religiöser, sozialer, politischer, künstlerischer Gedanken die Bedeutung Rembrandts weit über den Kunstbereich hinaus gesteigert hat. In dem Kreis um Courbet hieß er nicht anders als der Luther der Malerei. Es gab damals ein Buch: „La foi nouvelle

cherchée dans l'art de Rembrandt à Beethoven", und es machte, entgegen ablehnender Fachkritik, großen Eindruck. Was Jules Michelet, der es zitiert, über das Emmausbild des Louvre sagt, in dem Rembrandt als Anwalt des armen Mannes und des Volkes die moderne Seele, besser als alle Politiker und Historiker, vorverkündet habe, gehört zu den breiteren Ausstrahlungen der Wirkungen Rembrandts im neunzehnten Jahrhundert[1]). Für uns ist das nicht genug. Neben dem Maler, dem Mann einer einzelnen Kunst, und neben dem Reformator ist uns der Deutsche offenbart worden, der uns seine besondere Sendung bringt, dessen wirkende Kraft bei uns tiefer einschlagen sollte als bei der übrigen Menschheit. „Rembrandt als Erzieher" ist kein kunstgeschichtliches Buch. Aber die Kunstbetrachtung wird gut tun, das richtig Empfundene, was in dem Buch steckt, sich gesagt sein zu lassen und die Erscheinung Rembrandts so zu fassen, daß sie in ihrer Gesamtkraft für unsere Kunst wie unser Leben fruchtbar wird.

Simmels Rembrandt.

Unmittelbar an das Kapitel von „Rembrandt als Erzieher" reihe ich heute, über zwanzig Jahre später, das an, was über Georg Simmels „Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch" (1916 erschienen) zu sagen ist. Der Inhalt dieses Buches ist freilich ein anderer als der von „Rembrandt als Erzieher"; auch gehört es nicht mehr dem neunzehnten Jahrhundert an. Dennoch sind beide Bücher im Verhältnis von Inhalt und Etikette ähnlich. Für den Rembrandtdeutschen gab der Namenspatron lediglich eine Parole, die eine Schar erlauchter Unzufriedener im Deutschen Reich, wie es seit 1880 geworden war, sammeln sollte. Was Rembrandts Kunst ist, war nicht in Frage, nur, was sie kulturell-ethisch für den Lebenden seit 1890 bedeuten könne. Und so ist für Simmel Rembrandt kein Gebiet eigengesetzlicher Kunsttatsachen, sondern ein Experimentierfeld und Exerzierplatz seines vorgefaßten philosophischen Systems. Es kann

[1]) Michelet, „Richelieu et la Fronde" („Histoire de France", XII), 1858, p. 458. Der Verfasser des Buches: „La foi nouvelle" heißt Alfred Dumesnil.

bei diesen Übungen an Rembrandt manch wertvolles Urteil herausspringen und mancher hilfreiche Wegweiser aufgerichtet werden: immer wird man bei diesem Werk eines philosophisch hervorragenden Kopfes zu unterscheiden und zu wählen haben, was es über Simmel und was es über Rembrandt aussagt.

Die Gesamteinstellung auf das Problem Rembrandt ruht bei Simmel auf zwei Voraussetzungen, die man besser tut, sogleich festzustellen. Erstlich wird Rembrandt durchaus als ein Gegenüber, nicht nur von klassisch stilisierender Kunst (Renaissance), sondern auch als ein Gegenüber einer Kunstdarstellung des Momentanen (Barock) gewertet. An diesem Gegensatz ist das Buch orientiert und gewinnt an ihm die unterscheidenden Wesenszüge von Rembrandts Kunst. Ja, indem Renaissance und Barock historische Ergebnisse romanischer Kultur sind, erscheint Rembrandt auch unter diesem Gesichtspunkte als Gegenpol, d. h. als reinste Verkörperung des germanischen Kunstgeistes, und so ist wohl Simmels Versuch als ein Beitrag zur Erkenntnis des germanischen Kunstgeistes bezeichnet worden.

Ich lasse aber diesen germanisch-romanischen Gegensatz beiseite, einerlei, ob er mir als Bundesgenossenschaft gefallen könnte oder nicht. Man tut allmählich gut, solche Unaussprechlichkeiten der groben Phraseologie der syntheseshungrigen Tagesschriftstellerei zu überlassen, zumal Simmel selber dieses Problem mehr andeutet als angreift. Anders steht es mit der Auffassung Rembrandts als eines Antibarocken. Nachdem es Mode geworden ist, Rembrandt als „Barockfall" zu behandeln und ihn als erwählten Vertreter künstlerischen Barockwesens zu bewerten, wirkt bei Simmel die gegenteilige Bewertung besonders scharf. Indessen ist diese Frage zu wichtig, um bei solch zufälligem Anlaß in Angriff genommen zu werden. Deshalb glaubte ich, dieser Neuausgabe meines Rembrandtbuches ein besonderes Kapitel an späterer Stelle einfügen zu sollen, um an dem Werden von Rembrandts Kunst seine historische Abhängigkeit vom Barock und die Stufen seines Freiwerdens klarzumachen. Erst so läßt sich Rembrandt richtig aufbauen. Die Erkenntnis der Unterschiede zwischen Rembrandt und Rembrandt führt uns zur Feststellung der zweiten jener Voraussetzungen zurück, die, wie gesagt, Simmels Untersuchung zugrunde liegen.

Simmel meint nicht den unendlich vielgestaltigen und reichen Künstler in Jugend, Mannesart und Vollendung, überhaupt nicht den empirischen Rembrandt, dessen Kunst keine einheitlich verharrende, sondern eine wechselnde ist. Vielmehr wird ein Ausschnitt dieser Kunst verabsolutiert, und, um es gleich zu sagen, sind es die Spätwerke Rembrandts, die als die „reine Auswirkung seines Wesens", als der wahre Rembrandt verkündet werden. Im Spätstil sei das Höchste einer Darstellung des „Lebens ohne Form" erreicht worden (was an den Bergsonschen Ideengang anknüpft). Nun gibt es wohl unter allen, denen Rembrandt tieferen Lebensgehalt geschaffen hat, niemanden, der nicht das Verführerische einer solchen Auffassung an sich erfahren hätte. Dennoch muß man sich aus der Versuchung lösen, als gäbe es eine „beste" oder eine „wahre" Zeit in Rembrandts Kunst, wobei der Geschmack schwankt, welche Zeitspanne die beste oder wahre sei. Die Spätzeit dafür zu nehmen, birgt die Gefahr, daß man dem Entwicklungsmoloch und der Fortschrittsgläubigkeit opfere. Wir wären die letzten, das Einzigartige, ja Endgültige gewisser Spätaussagen Rembrandts zu verkennen. Aber wir wehren uns dagegen, das ebenso Einzigartige gewisser Frühaussagen seiner Kunst herabsetzen zu lassen. Kein Wunder, daß auch Simmels absoluter und später Rembrandt nicht ganz ohne die Züge auskommt, die die Zeichnungen der Frühperiode mit ihrem werdenhaften Bewegungsstil tragen, wobei übersehen wird, daß dieser Stil Rembrandt mit der Zeit verlorengeht und just an den Punkt einem ganz anderen Zeichenstil weicht, wo sich der Simmelsche Rembrandt „rein auswirkt". Aus solcher Willkür in den Elementen historischer Kritik entspringt für uns die vermehrte Aufforderung, Rembrandts Kunst entgegen präzeptorhafter Verabsolutierung als einen stetig vorschreitenden Befreiungskampf von historischen Schlacken zu ermitteln.

Genug, für diese unhistorische Kunstphilosophie dient ein überempirischer Rembrandt als Ausgangspunkt, und es entspricht dieser Konstruktion, daß sich das Problem der Deutung nicht an Rembrandts tatsächlicher Kunst, sondern an den Kategorien formt, die Simmel an sie heranträgt. Somit ist unsere nächste Aufgabe, diese Kategorien deutlich zu machen.

Zu der vorhin bezeichneten Beschränkung auf einen von Simmel ge-

wählten Ausschnitt tritt die weitere, daß von den mannigfachen Arten gegenständlicher Motive, die Rembrandt pflegt, nur zwei behandelt werden: das Bildnis und die religiöse Darstellung. Ja noch mehr: der Schwerpunkt von Simmels Interesse liegt klar auf dem Bildnis; die hier gewonnenen Ergebnisse finden sich hinterher auf die religiöse Kunst Rembrandts angewendet.

Im Kern der philosophischen Untersuchung steht die Lehre von der Erkenntnismöglichkeit der menschlichen Individualität durch die bildende Kunst. Es ist der meist erleuchtende und fruchtbarste Teil von Simmels Buch. Mittels eines Organs, das Rembrandt wie kein anderer besessen haben muß, dringt seine transphänomenale Wesensintuition zur Einheit und Totalität der individuellen Existenz durch. Der so konzipierte Eindruck baut sich organisch seine eigene Gestalt, die wahrer und wesensähnlicher sein kann als das, was die Wirklichkeit im Verlauf des Lebensprozesses als physischen Organismus gestaltet. Das so erschaute und gebaute Individuelle umfaßt alle Stufen, auf denen es geworden ist, und umspannt in dieser Totalität seiner Erscheinung die Aussicht einer nicht nur rückwärts erkennbaren, sondern auch prophetisch vorwärtsweisenden seelischen Perspektive. Dieses Zum-Bild-Gestalten des Werdens des Individuellen bildet, indem es das Leben in seiner Fluktuation erfaßt, den genauen Gegensatz einer Verbildlichung des zum Stillstand gekommenen Abstrakten, das die sogenannte klassische Kunst Form nennt. Diese „klassische" Formverbildlichung ist eine vom Leben sozusagen an den Strand geworfene Kristallisierung von Oberflächen des Daseins, in denen sich gewisse Allgemeinheiten der Existenzen niedergeschlagen haben, Ideen, wie sie rationalistisch genannt werden mögen. Diese „Form" führt dann ein selbständiges Leben ihrer Art, abgelöst vom wirklichen Leben, und ist, mit dieser Einschränkung, für die Kunstbetrachtung als ein „selbstseliges Spiel" bequem analysierbar. Mit dieser Einschätzung der „Form" soll kein Werturteil, sondern ein Seinsurteil abgegeben sein. Klar ist aber, daß Rembrandtische Form etwas grundsätzlich anderes und unvergleichbares ist, nichts Überindividuelles, Typisches, Abstrahiertes und Festgewordenes, sondern ein Höchstindividuelles, in das aus den Tiefen chaotischer Stoffmassen eine Lebensintensität derart ein-

gegangen ist, daß die Natur fast restlos im Individuellen aufgeht und verschwindet. Indem nun diese höchste seelische Bewegtheit das unmittelbare Leben wiedergibt, ist sie von der mechanistischen Bewegtheit des Barocks, die ein Augenblickliches herausgreift und zum lebenden Bild erstarren läßt, das Gegenteil. Sie lebt in der Tiefendimension des Lebens, für die dem Barock der Sinn fehlt, da er nur Oberflächen abschöpft. Übermomentan lebendig, aber nicht abstrakt, kann Rembrandts Kunst kein Verhältnis zur Schönheit suchen, weil diese als „flache" Form oder symbolisch abstrahierte Größe nicht der „Ort von Rembrandts bildnerischer Intention" ist. Vielmehr gewinnt ein ahnungsreiches Erfassen der Potentialität und Totalität des Individuellen in der intuitiven Rekapitulation und Akkumulation seiner Werdenszustände jenes unmittelbare Leben, das nur zu dieser einmaligen und nie zufälligen Form gerinnt, welche Körperliches und Seelisches zugleich umfaßt, weil der Keimpunkt des Gestaltens einen sozusagen noch ungeschiedenen Zustand von Körper und Seele in der Tiefe berührt hat. Dies wäre ein Antispinozistisches in Rembrandts Kunst.

So weit die besten Gedanken des Simmelschen Buches, wobei wir gewisse Seitenwege als von unseren Zwecken ablenkend, wie die ergreifenden Stellen über die Immanenz des Todes im Leben u. a., übergangen haben. Das Rembrandtische Bildnis wird zu einem Gefäß, in dem alle die großen Probleme von Rembrandts Kunst, Körper und Seele und ihr Ausdruck, Ablehnung der Schönheit, Form und scheinbare Formlosigkeit, Individualistik befaßt werden. Die Frage erhebt sich nun, wieweit die hier gewonnenen Maßstäbe für die übrigen Bereiche Rembrandtischer Kunst geeignet sind. Simmel wendet sie sofort auf die religiöse Kunst an und ohne jedes Bedenken, daß in allem Religiösen zwei vom Individuum unabhängige Mächte, das transzendente Element und das Gemeinschaftserleben mit seinen überindividualen Bindungen wirksam sind. Um daran vorbeizukommen, greift er zu einer Konstruktion des Religiösen, die jedenfalls, was Rembrandt angeht, ein vollkommenes Luftschloß vorzaubert und wissenschaftlich ergebnislos ist. Denn sie widerspricht den Tatsachen von Rembrandts Kunst, und was historisch falsch ist, kann auch philosophisch nicht richtig sein.

Simmel nimmt also zwei Arten von Religion an, eine objektive,

dogmatisch-kirchliche und eine ganz auf das persönliche Erleben gestellte (die, historisch genommen, nicht einmal der Protestantismus verwirklicht hat). Innerhalb dieser Polarität des Religiösen sei Rembrandt der Repräsentant der zweiten Art, dessen Kunst somit aussage, wofür sonst die historische Wirklichkeit kein reines Beispiel gewähre. Um den zentralen Simmelschen Individualitätsbegriff mit der Religion und mit Rembrandt vereinigen zu können, wird Rembrandt als (wenn auch nur einmal verwirklichter) Typ subjektiver Frömmigkeit konstruiert.

Hierbei wird die kritische Vorfrage, ob und in welchem Grad — abseits vom gedankenlosen Sprachgebrauch — es so etwas wie religiöse Kunst geben könne, nicht berührt. Die äußerliche Einteilung nach Gegenständen malerischer Darstellung in Landschaft, Genre, Bildnis, Historie und somit auch religiöser Historie, läßt die tiefere Überlegung beiseite, ob z. B. religiöse Kräfte, die sich in der Biblischen Geschichte ausgewirkt haben, künstlerisch verwirklicht werden können. Dieses Vorproblem, wie sich überhaupt Kunst und Religion zueinander verhalten, ob ein Dienst des einen für das andere mehr als eine äußere Koalition, also eine innere Gemeinsamkeit erweise, ob also Kunst als solche religiös sein könne oder ob hier zwei Welten zusammentreffen, die sich in Wahrheit ausschließen: diese Frage ist gar nicht aufgeworfen worden. Doch steht zu vermuten, Simmel würde geantwortet haben, seine Simmel-Rembrandtische Religiosität schließe das Objektiv-Jenseitige aus; auch liege das Religiöse nicht im Gegenstand, und wenn Rembrandt etwa eine Danae oder ein delikates Stilleben male, so sei das ein religiöses Bild, nachdem einmal Religion eine Funktion des so gearteten Individuums sei. Offensichtlich ist die Gegenüberstellung objektiver Religion und subjektiver Frömmigkeit in ihrer angenommenen Gleichgewichtigkeit von Simmel aus der Symmetrie des Gegensatzes konstruiert, und so nimmt er für die eine Seite, der er den Namen Rembrandt gibt, das Religiös-sein lediglich als eine Eigenschaft des Individuums, reine Funktionalität wie die im Individuum überhaupt faßbare Fluktuation des Lebens, ein Sosein, nicht anders als klug und dumm sein, lebhaft oder indolent sein. Eine immanente Eigenschaft also, die ohne jede transzendente Anknüpfung sowohl wie von allem Gemeinschaftserleben abgelöst besteht.

In dem Bemühen, dieſe Beſtimmungen Rembrandt anzupaſſen und als aus ſeiner religiöſen Kunſt deduziert erſcheinen zu laſſen, ſchreckt Simmel vor keiner Vergewaltigung des Tatſächlichen zurück. Es fänden ſich alſo, ſagt er, Gegenſtände des „Glaubens“ als auf ein Tranſzendentes gerichtet von dem Formtrieb der individuellen Religioſität Rembrandts ausgeſchloſſen. Zum Beiſpiel gebe es in dieſer Kunſt nur einen empiriſch menſchlichen, einen liebenden und lehrenden, in Gethſemane verzweifelnden und leidenden Chriſt. Der Heilige ſei aus Rembrandts Kunſt verſchwunden. Damit iſt die Tatſache, daß Rembrandt einen St. Franz und Hieronymus, die ſich dem inſpirierten Wort und der Heilstatſache öffnen, daß er die Entrückungen des Gebetszuſtandes, die Erſcheinung des Verklärten vor Magdalene und Thomas, die Andacht in dem Finſterniswunder des Kreuztodes dargeſtellt hat, leichtſinnig wie mit einer Gerte weggeſchnellt. Ähnlich ſeltſam und ſcheinhaft iſt das Urteil, daß objektiver Religion die Sprache der Plaſtik als die Kunſt allgemeinſter Formen entſpreche, wie denn ſogar die Malerei des romaniſchen Volkstums ſtatuenhaft wirke; in den Rembrandtiſchen Geſtalten dagegen habe die Plaſtik keinen Raum, weil ihr religiöſes Leben nur an ganz individuellen Trägern haften könne. Soll damit auf den Unterſchied des zeichneriſch typiſierenden Stils der ſüdlichen Kunſt und des maleriſch ſeelenhaften der germaniſchen hingewieſen und eine Analogie auf religiös-kirchlichem Gebiet beachtet ſein, ſo könnte man an ſolcher Feſtſtellung, ohne freilich ſehr davon erſchüttert zu werden, vorübergehen. Sollte aber ernſtlich behauptet werden, Rembrandt könne infolge ſeiner beſtimmten ſubjektiv religiöſen Veranlagung kein Verhältnis zur Plaſtik gehabt haben, ſo ſtünde ſolch gewaltſamer Logik und ſolchen Hypotheſen die Einſtimmigkeit wohl ſämtlicher Rembrandtforſcher entgegen, die den ſtatuariſchen Charakter gerade im Spätfigurenſtil Rembrandts bemerkt und zu erklären verſucht haben. (Ich ſelbſt habe infolgedeſſen ſogar daran kennen können, Rembrandts Intereſſe für Michelangelo zu prüfen. Vgl. mein Buch: „Aus der Werkſtatt Rembrandts“). Von den italieniſierenden Zeugniſſen auf der Stilſtufe des jungen Rembrandt, die Simmel gern überſieht, wollen wir gar nicht ſprechen.

Vollkommen durchſichtig iſt die Schwäche der Konſtruktion da, wo ſich

gewisse Feststellungen lediglich als logische Folgerungen einer Einstellung ergeben, die dem angenommenen Individualitäts- und Lebensbegriff zuliebe das religiös individuelle präjudiziert und also das religiöse Leben der Rembrandtischen Gestalten gänzlich auf das immanent Individuelle beschränkt. Solche Folgerungen einer glatten Logik sind: die Abweisung jeden *metaphysischen* Charakters des Lichtes als eines Hauptfaktors religiöser Darstellung und die Ablehnung der *Mystik* als einer Eigenschaft von Rembrandts religiöser Kunst. Rembrandt *darf* kein Mystiker sein, weil das Anschwellen des religiösen Individuums zum Gefäß göttlicher Hochgefühle doch in einer Relation zum Außerindividuellen, d. h. einem objektiv Göttlichen verankert sein würde, und das Licht *darf* keine transzendente Bedeutung haben, weil das Immanenzpostulat Voraussetzung der Simmelschen Individualkonstruktion ist. So kommt es zu Paradoxien von einer Formulierung, mit der Simmel in der Philosophie freilich nicht allein steht. Aussagen wie „immanente Transzendenz; in der Seele, die nicht von dieser, aber auch nicht von jener Welt ist, zentriert sich alles Metaphysische. Ohne über sich selbst hinauszugehen, ist das Irdische zugleich überirdisch, uss." Diesen logisch schwer zu fassenden Vorstellungen hat Simmel an anderer Stelle in einem Aufsatz: „Die Transzendenz des Lebens" (das erste Kapitel in seinem Buch: „Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel, 1918") eine weitere eindringliche und fesselnde Betrachtung gewidmet.

Simmel faßt seine Konstruktion von Rembrandts Religiosität dahin zusammen, es müsse, bei aller gebotenen Vorsicht der Aussage über sein persönliches Wesen, Rembrandt eine „aprioriſche religiöse Energie" in der Auffassung und Darstellung seiner religiösen Gegenstände zugeschrieben werden.

Um den früheren zahllosen, willkürlichen Erklärungsweisen Rembrandtischer Wesenhaftigkeiten einen Riegel vorzuschieben, habe ich in dem Kapitel: Rembrandt und das religiöse Leben in Holland den Versuch gemacht, rein historisch und kontrollierbar die Möglichkeiten religiöser Formen in dem Holland des siebzehnten Jahrhunderts aneinanderzureihen und angesichts dieser Auswahl annähernd die Stelle zu bezeichnen, wo man Rembrandts Kunst ihren Platz anweisen könnte. Ich habe das für einen wissenschaftlichen Weg

gehalten. Meine Hoffnung, damit die Betrachtung aus dem Sumpf subjektiver Konstruktion herauszuzwingen, wird somit enttäuscht.

Darf man als Fachfremder auf dem Gebiet der Philosophie einen Eindruck zusammenfassen, so scheint mir die enorme dialektische Virtuosität, mit der Simmel seine Positionen nimmt und verteidigt, Angriffe voraussieht und pariert, ihn einer Gefahr auszusetzen, die der Sachlichkeit und Einfachheit seiner Erkenntnis Eintrag tut. Die Freude und Geschicklichkeit des Fechters bringt eine Donquichoterie in den Sachen mit sich. Nicht nur er selbst sieht das Wirkliche nicht mehr: Dem Leser wird, indem ein geistreiches Gespinst den Gegenstand verhüllt und dessen Ausstrahlungen in die Weite philosophischen Drangs zu projizieren trachtet, das Thema entrückt; er verliert das Tatsächliche aus den Augen. Dazu kommt heute eine besondere Geistesveranlagung der Leser. Die furchtbarsten Ereignisse des Weltgeschehens haben eine Gleichgültigkeit gegen Realitäten und Tatsachen verbreitet. So viele vermeinte Wirklichkeiten sind Traum geworden und scheinen in Nichts zerronnen. Die Unbekümmertheit und Verachtung der Daten und Tatsachen geben eine bequeme Voraussetzung, Wahrheit nicht zu erarbeiten, sondern zu erfliegen. Und so erscheinen die Rattenfänger, die statt des Konkreten die „Philosophie" der Dinge, der Geschichte, der Kunst, der Biographie und so die Philosophie Rembrandts darbieten.

Als ich zuerst mein Rembrandtbuch niederschrieb, empfand ich eine gewisse Scheu vor Letztem und Unaussprechlichem und habe mich in der Hauptsache an das der Anschauung Erreichbare zu halten versucht. Das Weiterspinnen an den Stellen, wo diese Kunst ins Unendliche weist, sollte zumeist dem Leser überlassen bleiben. Inzwischen sind aber Zeiten und Menschen gekommen, die die Augen verloren zu haben scheinen oder auf allerweiteste Fernsichten eingestellt sind, Abstraktion und Philosophie statt Kunst fordern, weil sie ungeduldig und ehrfurchtslos, als wäre ihnen eine sonst selbstverständliche Scham abhanden gekommen, nach dem Geheimsten dreist zugreifen und, was man so nennt und sich einbildet, die Synthese erraffen wollen. Dieser Mode kommt Simmels Buch zweifellos entgegen, so lauter und absichtslos die Gedanken des Autors sind.

Wir aber wollen den Goldschmied in Goethes „Groß ist die Diana

der Epheser“ nicht vergessen, der den Knaben auf dem Markt den Lauf läßt und selber immerfort feilt an Hirschen und Tieren, die seiner Gottheit Knie zieren, ungestört von Gassenvolkes Windesbraut, als gäb's einen Gott so im Gehirn, da, hinter des Menschen alberner Stirn, der sei viel herrlicher als das Wesen, an dem wir die Breite der Gottheit lesen! Die Kunstbetrachtung — denn nur diese ist hier in Frage — wird gut tun, an der „breiten“ Grundlage des Beobachtens festzuhalten, die philosophische Projektion nicht abzuweisen, aber genau auf ihre Bewährung an schlichten Tatsächlichkeiten zu prüfen.

Der junge Rembrandt

Macte, mi Rembranti. non Ilium in Italiam, non omnem Asiam portasse tanti fuit, quanti Graeciae et Italiae omnem laudem in Batavos pertractam ab homine Batavo.

Constantin Huygens.

O laeta apricae prata Bataviae!
O Rheni ad undas graminei thori!
O mite Lugdunum! o relictae
Certus amor validusque terrae!

Nicolaus Heinsius Danielis Filius.

Heil Dir, mein Rembrandt, Nicht der Erwerb der Penaten Trojas, nicht der Erwerb aller Schätze Asiens für Italien reicht an Deine Tat, daß ein holländischer Mann alle Ruhmeskronen von Hellas und Italien für seine Holländer gewonnen hat.

Ihr frohen Wiesenflächen im Sonnenschein Niederlands, und Du, schwellender Rasen, vom Wasser des Rheins bespült, o trautes Leyden, wie fest lebt in mir die Liebe zur Heimaterde!

Der Reichtum großer Künstler besteht in der Vielseitigkeit ihrer Erscheinung. Eine Zeitlang folgen sie ihrer Straße; mit einemmal, manchmal in scharfem Winkel, biegen sie um; wiederholte Wendungen dieser Art können eintreten und sich folgen. Hauptsächlich auf dieser Fähigkeit, das Antlitz ihrer Kunst zu verwandeln, beruht die Macht und Dauerkraft, dem wechselnden Kunstbedürfen späterer Zeiten standzuhalten. In gleichem Schritt gehen sie mit den nachfolgenden Jahrhunderten, bald diese, bald jene Seite ihrer Leistungen, die bisher im Schatten lag, offenbarend, immer neue Zungen gewinnend und die neuen Werte mit ihrem altgesicherten Ansehen bestätigend. Nicht durch klassisch-kanonische Gesetzesbande das Neue und Werdende zu hemmen, sondern durch ewiges Mitlebenkönnen das Jugendliche zu kräftigen und zu stützen, ist ihr unverlierbarer Beruf. Der Schaffende sucht nach Bundesgenossen und Eideshelfern; auch die großen Mächte der Vergangenheit will er für seine Wahrheit zu Zeugen haben, und dieser Kampf mit seinen wechselnden Frontstellungen und Verbindungen bringt es mit sich, daß die Werte der Kunstgeschichte und Künstlergeschichte in beständigem Fluß erscheinen, daß ganze Perioden der Kunstvergangenheit bald ins Licht, bald in Schatten treten, daß einzelne Meister bald mit diesem, bald mit jenem Teil ihrer Leistungen in hellere Beleuchtung rücken. Es ist gar nicht anders möglich, als daß dem mächtigen Recht irgendeiner Gegenwart etwa Goethes Jugend, das „diesseits von Wei-

mar“ als der wahre Goethe erscheint, daß nur diese Phase seines Gestirns die stärkste Licht- und Lebensfülle auszustrahlen scheint. Die Hauptsache ist, daß wir das Wohltätige dieser Kraft, in welcher Äußerungsweise es auch sei, empfinden. Andere Zeiten werden kommen, die nach anderem fragen: immer aber wird Goethe bereit sein, zu antworten, der Mann jeder Zeit und also der Ewigkeit bleiben, in seiner Erscheinung einer Bergkette mit mehreren gleich hohen Gipfelerhebungen vergleichbar.

Vor solchen Phänomenen macht die Kritik des einzelnen notwendig halt. So wie man die große Natur nicht kritisiert, sondern beobachtet, beschreibt, in ihren Zusammenhängen ergründet, so sollten die ganz Großen der Menschheit wie ein unbekannter Weltteil vor unserem Gefühl stehen, den man erforscht, in Weiten und Breiten verzeichnet, an den man aber nicht mit fertigen Maßstäben herantritt. Die Kritik des einzelnen ist bei solchen überragenden Erscheinungen eigentlich nicht zuständig; jedes Schema ist unanwendbar. Wir werden aufgefordert, das Leben eines großen Künstlers unter dem Gesichtspunkt einer auf- oder absteigenden Entwickelung zu betrachten, und man sagt uns, an einem bestimmten Zeitpunkt sei die „Eigenart“ dieses Künstlers voll ausgebildet. Wie bequem ist dieses Wort! Man meint, die Sache zu treffen, und hat nichts gefunden als ein Wort. Wo ist die Eigenart, wenn Goethe recht hat:

„Aber wenn du das nicht hast,
Dieses Stirb und Werde,
Bist du nur ein trüber Gast,
Auf der dunklen Erde...“?

Der Reichtum des Lebens besteht darin, sich neu zu verpuppen und neu auszuschlüpfen. Oder man sagt uns, dieses und jenes Werk sei aus Rembrandts „bester Zeit“, aus der Zeit seiner schönsten Reife. Dies sind eigentlich Kunsthändlerausdrücke, die weiter nichts sagen, als daß Werke aus dieser Zeit in Mode stehen und die höchsten Preise gewinnen. Man sollte bei Urteilen außergeschäftlicher Art mit solchen Ausdrücken vorsichtig sein und die Leistung eines Künstlers jedenfalls nicht zu ausschließlich unter dem Gesichtspunkt auf- und absteigender Stufenleitern betrachten. Oder man sagt weiter, an einer gewissen Altersgrenze beginnen die Werke ungleich-

mäßig zu werden. Dabei übersieht man, daß durch die ganze Schaffenszeit hin, und nicht erst im Alter, schwächere Leistungen die mächtigeren unterbrechen. Puls und Atem des Lebens wechseln, und zumal neue Wendungen und Anläufe verknüpfen sich mit Rückfällen und Stockungen, mit Schwankungen, unsicheren Übergängen oder Übertreibungen. Was schließlich die Gliederung und das Einteilungsprinzip, das man der Übersicht eines großen Schaffens zugrunde legt, betrifft, so mag man sich sagen, daß dies mehr der Bequemlichkeit des Lesers und der Kunst des Pädagogen dient, als daß es den inneren Anforderungen der Sache entspränge. Die Methodik der Schule und des Schulaufsatzes muß mit Grund auf manches Wert legen, auch wenn es unmittelbar für das Leben nichts bedeutet. Von solchen Einteilungen empfiehlt sich die chronologische, weil sie die einfachste ist, aber nicht deshalb, weil sie mehr enthielte als die Bequemlichkeit der Anordnung und Ordnung. Die chronologische Einteilung ist die anspruchsloseste. Würde man ein anderes Prinzip, etwa den Wechsel formaler Ausdrucksweisen, zugrunde legen, so wäre sofort der Einwand da, daß man die Technik damit für mehr ausgebe, als die Form irgendwelchen seelischen und geistigen Inhalts. Auch wenn man zugibt, daß die Formentfaltung ein selbständiges Leben in jedem Kunstschaffen führt, daß die Form streckenweise Hauptproblem und Selbstzweck zu werden scheint, so melden sich doch immer wieder jene tieferen Wurzeln des Gemüts und des innersten Lebens, die in ihrem Wesen schwer zu fassen sind, doch aber Sprachbedürfnis und Ausdrucksfarbe bestimmen. Und so mag es überhaupt geraten sein, sich in keinerlei Einteilungssystem ein zu festes Netz zu spinnen, in dessen Maschen der Stoff sich verfange und seine Beweglichkeit verliere.

Rembrandt in Leyden. Leyden und Amsterdam.

Das Geburtsdatum Rembrandts van Rijn kennen wir nicht aus dem urkundlichen Zeugnis eines Kirchenbuchs, sondern aus einem literarischen Bericht Leydener Ursprungs. In einer Stadtbeschreibung von Leyden aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, der man wohl genaue Kenntnis zutrauen darf, findet sich der 15. Juli 1606 angegeben. Zweifeln in die Richtigkeit dieses Datums, welche sich darauf berufen, daß Rembrandt sich selbst bei Gelegenheit in späteren Jahren als so und so alt bezeichnet habe, und daß diese Angaben mit dem überlieferten Geburtsdatum nicht stimmen, braucht man kein Gewicht beizulegen. Denn in zahlreichen Beispielen der holländischen Künstlergeschichte des Jahrhunderts hat sich das bei irgendeinem notariellen Akt selbst abgelegte Altenszeugnis als ungenau erwiesen.

Wir kennen die Geburtsstätte des Künstlers in Leyden, die Namen seiner Eltern und Großeltern und Geschwister. Wir wissen, daß der Vater Teilbesitzer einer dem Wohnhaus nahegelegenen Mühle, und daß die Familie für kleinbürgerliche Verhältnisse wohlhabend war. Aber wir halten uns bei diesen Tatsachen und Namen nicht auf. Bedeutung würden sie für unsere

Kenntnis von Rembrandts Künstlertum gewinnen, wenn wir sie in die Werte und Gewichte umrechnen könnten, die sie für Rembrandts menschliches und künstlerisches Leben besaßen. Es sind keine Anhaltspunkte oder gar Zeugnisse da, die etwas Derartiges erlaubten und möglich machten. Des Bildes der äußeren Erscheinung von Rembrandts Mutter glaubt man in Radierblättern und Gemälden sicher zu sein; sehr viel unsicherer schon ist die Identifikation des Vaters [1]).

Die vorerwähnte Stadtbeschreibung von Leyden teilt zur Biographie Rembrandts mit, die Eltern hätten ihn in den alten Sprachen unterrichtet zu sehen gewünscht, aber seine künstlerische Begabung sei diesem Wunsch widerspenstig gewesen, so daß man ihn aus der Lateinschule nahm und zu dem Leydener Maler Jakob van Swanenburch tat. Von hier sei er nach ungefähr dreijähriger Lehrzeit zu dem hochangesehenen Amsterdamer Maler Peter Lastman in die Werkstatt gekommen, aber schon ein halbes Jahr darauf in die Vaterstadt zurückgekehrt, um auf eigene Hand seine Malstudien fortzusetzen. Wie viele Jahre Rembrandt in Leyden auf diese Weise selbständig als Maler gelebt hat, wissen wir nicht.

Wenn man früher annahm, sieben Jahre von 1624—1631, so mußten diese nach der Entdeckung, daß Rembrandt noch 1631 in Leyden gewohnt hat, auf acht erhöht werden [2]). Da aber das früheste Datum eines seiner Werke erst 1626 ist, so ist neuerdings bezweifelt worden, ob Rembrandt schon vor diesem Jahr in Leyden ansässig geworden und also mehr als fünf Jahre da gemalt habe. Sicher ist als Ausgangspunkt nur das Datum des 25. Mai 1620, an dem Rembrandt als Schüler immatrikuliert wurde. 1606

---

[1]) Die Taufe eines in Radierungen häufig vorkommenden Modells auf Rembrandts Vater ist willkürlich. 1900 veröffentlichte A. M. Hind im „Burlington Magazine“ (März, VIII, 426 f.) eine Orforder Zeichnung Rembrandts in schwarzer und roter Kreide (Sidney Colvin, „selected drawings from old masters in the University Galleries of Oxford“, Mappe III, Nr. 18. De Groots „Katalog“, Nr. 1134), welche die Inschrift Harmen Gerrits van den Rhyn trägt. Mag die Inschrift erst aus dem achtzehnten Jahrhundert sein: der Kopf selber zeigt fraglose Ähnlichkeit mit Rembrandt. Das willkürlich getaufte Werkstattmodell, dessen Benennung, schon wegen des jüdischen Typs, allezeit auf Zweifel gestoßen ist, hat Hind als „unvereinbar“ mit dem Orforder Zeugnis erklärt.

[2]) Seinen Aufenthalt in Leyden hat für 1631 zuerst W. Bode behauptet und später A. Bredius urkundlich bewiesen.

als Geburtsjahr vorausgesetzt, wäre er damals fast vierzehn Jahre alt gewesen. Ein Alter, in dem von einem und dem anderen der Gelehrten der Leydener Universität erzählt wird, daß sie bereits lateinische oder gar griechische Gedichte geschrieben hätten. So daß also schon durch dieses Datum bestätigt würde, wie wenig Drang Rembrandt zu gelehrtem Studium verspürte. Zwischen 1620 und 1626 bleibt einstweilen ein beliebiger Spielraum, seine humanistischen Studien, die Lehrzeit bei den zwei Malern Swanenburch und Lastman und eine mögliche, aber nicht gesicherte Zeit in Leyden, aus der keine datierten Werke vorhanden sind[1]), zu verteilen.

Beide Maler, bei denen Rembrandt gelernt hat, Swanenburch in Leyden und Lastman in Amsterdam, waren in Italien gewesen. Es lag dem Schüler nahe, diesem Beispiel zu folgen und sich der „roomsche schildersbent", der eben in diesen Jahren zusammenwachsenden Gesellschaft der in Rom lebenden Niederländer Künstler für einige Zeit anzuschließen. Es hat noch in Leyden nicht an Fragen und Ermahnungen nach dieser Richtung gefehlt. Rembrandt pflegte zu antworten, er habe gerade jetzt keine Zeit, Reisen zu machen; auch sei bei dem herrschenden Geschmack für italienische Bilder in Holland überall Gelegenheit, zu sehen, was italienische Künstler können und machen. Aus der ironischen Färbung dieser Rede blickt deutlich, daß Rembrandt hierin im Gegensatz zu seinen beiden Lehrern stand, die nicht nur ihre Kunst, sondern sogar ihre Namen verwelscht hatten (Swanenburch zeichnet Jacomo und Lastman Pietro), und eine italienische Studienreise als Zeitverderb ansah. Er muß mit einer gewissen Angst Zerstreuungen und Ablenkungen aus dem Wege gegangen sein. Der ungeheure Fleiß fiel an ihm auf; man sah ihn nicht wie andere junge Leute an den Vergnügungen der Jugend teilnehmen; er

---

[1]) E. Michel und ihm folgend Malcolm Bell nimmt noch an, Rembrandt sei 1624 nach Leyden zurückgekehrt. Durand-Gréville, „Rembrandt à Leyde" („Gazette des beaux-arts", 1896, 2, 205 ff.) verlängert seine Lehrzeit bei Lastman. Prof. Sirt läßt ihn 3 oder 4 Jahre an der Universität studieren, ehe er Maler wurde („Oud Holland", XV [1897], S. 2). Valentiner sagt: 1625—31. Alles lediglich Vermutungen. Vgl. meine zusammenfassende Bemerkung über die Leydener Frühzeit, S. 56 ff.

2. Studienkopf — Radierung

3. Selbstbildnis. Studie — Dzikow, Graf Tarnowski

4. Bettler Radierung

erſchien „wie ein Greis, der ſolche Kindereien verachtet“, und man urteilte, daß die anhaltende ſitzende Lebensweiſe ſeiner Geſundheit ſchade, daß dieſe bereits geſchwächt, und daß es an der Zeit ſei, mehr Rückſicht darauf zu nehmen [1]). Der überarbeitet leidende Ausdruck des ſchmächtigen Geſichts wird von den Selbſtbildniſſen der Frühzeit beſtätigt, am meiſten von dem neuentdeckten kleinen Gemälde beim Grafen Tarnowſki in Polen. Es iſt das Beiſpiel für die „corpuscula parum firma et robusta“. Wenn nun die Reiſe nach Italien abgelehnt wurde, ſo liegt die zweite Frage nahe, warum Rembrandt nicht wenigſtens in das benachbarte Haarlem gegangen iſt, wo eben in dieſen Jahren Hals die entſcheidenden Schritte ſeiner künſtleriſchen Laufbahn machte (die beiden großen Schützenſtücke von 1627) und durch ſeine Malweiſe, wie ein und das andere Bild von Rembrandt beweiſt, ihn anziehen konnte. Alles das iſt auffällig genug. In Amſterdam hatte er in ein Leben von hochgeſpannter Energie hineinblicken können, da die Stadt eben im Begriff ſtand, ſich zur erſten Großſtadt jenes Jahrhunderts auszuwachſen; die künſtleriſchen Anregungen wären die reichſten geweſen. Wenn ſich Rembrandt dennoch nach wenigen Monaten in ſein ſtilles Leyden zurückzog und weder von Amſterdam noch von Haarlem, geſchweige denn von Italien weiteres ſehen und hören wollte, und das in dem jugendlichen Alter von 20—25 Jahren, ſo muß das Bedürfen einer Natur übermächtig geſprochen haben, die nach Ruhe und Einſamkeit verlangte, und vor der ganz beſtimmte Probleme mit ſo fragenden Augen ſich aufgetan hatten, daß Rembrandt nichts ſehnender verlangte, als in der Stille zu ſinnen, zu forſchen, zu ſchaffen. Dieſe pſychologiſche Vermutung wird durch den Anblick und Eindruck ſeiner Werke, die zwiſchen 1626 und 1631 in Leyden entſtanden ſind, vollauf beſtätigt. Sie zeigen eine ihres Weges völlig klare, mit be-

[1]) Alles nach den Ausſagen der lateiniſchen Selbſtbiographie von Konſt. Huygens, die Worp auszugsweiſe in „Oud Holland“, XI (1893) mitgeteilt hat. S. 130 f.: „Aiunt (Rembrandt und Lievens), florentibus annis, quorum imprimis ratio habenda sit, non satis otii esse, quod peregrinatione perdant“, was Huygens als ihren Scheingrund bezeichnet. Das ſehr geiſtreiche und merkwürdige Stück Selbſtbiographie von Huygens, zwiſchen 1629 und 1631 geſchrieben, in dem jener Abſchnitt über die Maler vorkommt, iſt inzwiſchen von Worp nochmals und vollſtändig veröffentlicht worden in „Bijdragen en Mededeelingen“ der Utrechter hiſtoriſchen Geſellſchaft, XVIII (1897), S. 1 ff.

stimmten, selbstgefundenen Problemen sich beschäftigende, rastlose Künstlerseele. Es fehlte in dem Leyden jener Jahre nicht an anderen Malern; Jan van Goijen, einer der größten Landschaftsmaler, die Holland hervorgebracht hat, lebte damals in der Stadt; andere Landschafter werden genannt[1]); besonders aber Stillebenmaler. Angehende Malerjünger drängten sich dazu, und von Rembrandt ist bekannt, daß er trotz seiner Jugend bereits Schüler gewann. Erinnert man sich aber jener Mitteilung über seine einsiedlerische Art und sitzende Lebensweise, sieht man auf den Frühwerken die Darstellungen mit abgesperrtem, gespartem und dann scharf auftreffendem Licht, erwägt man dagegen das Fehlen jeglicher Spur von Landschaftsstudien im Freien aus dieser frühen Zeit, so befestigt sich der Eindruck, Rembrandt habe einsam wie ein Zauberer im Haus seines Vaters gesessen, ein Drudenfuß an der Schwelle seiner Studierstube. Denn eher so denn als Atelier möchte man den Ort bezeichnen, wo der junge Rembrandt seine Experimente machte.

Arbeitsamkeit und rastlose Lernbegier scheinen in ihm jener Zähigkeit von Naturen, die von früh an ihren Schwerpunkt gefunden haben, die Hand zu reichen. Wenn Rembrandts Kunst durch sein ganzes Leben sozusagen von einem Sonnenstrahl gelebt hat, wenn gewisse Motive und Probleme früh auftauchen und ihn nicht mehr loslassen, so ist neben dieser scheinbaren Unbeweglichkeit das Siegerbewußtsein erstaunlich, mit dem er gleich am Beginn seiner Laufbahn und wie mit Siebenmeilenstiefeln das Reich absteckt, das ihm gehören wird. In Farbenwahl und -stimmung haben die Jugendwerke, von den aus der frühesten Zeit bekannten abgesehen, bereits eine Harmonie von schwer zu überbietender Subtilität. Was der Berliner kleine Raub der Proserpina in dieser Hinsicht zeigt, den braunroten Indianerkörper des Pluto mit den schwarzen Haaren gegen das Grauviolett und Gold des Mantels der Entführten, was der kleine Jeremias in der Höhle (Sammlung Stroganof, früher in St. Petersburg[2]) an delikater Verbindung von Lila, Grün, Rostrot und Gold bietet, ist der Beweis eines völlig fertigen und selbständigen Farbengeschmacks. Alle Teile sind von

[1]) Arnout Elsevier, der aber dann nach Rotterdam zog. Haverkorn v. Rijsewijk in „Oud Holland", XIV (1896), S. 9 ff.

[2]) „Rembrandtwerk" I, Nr. 70 und 39.

einer akkuraten Vollendung, die die Lupe des Kenners herausfordert und ihr standhält. Im kleinsten Format haben die Gesichter einen virtuosen Ausdruck; schon zeigt sich die Fähigkeit, eine Gestalt, auch von rückwärts gesehen, so sprechend zu machen, als sähe man die Gesichtszüge. Die Veränderungsmöglichkeit des physiognomischen Ausdrucks ist ein besonderer Gegenstand des Studiums: ein Kopf vorgebeugt, zurückgeworfen, lachend, zornig, mit gesträubtem Haar, erschreckt, alles das wird am nämlichen Modell oder an wenigen, sich wiederholenden, erprobt. Häufig nimmt Rembrandt für diese Ausdrucksstudien seinen eigenen Kopf im Spiegel; für die Vereinfachung des Experiments ist es eher Vorteil als Hindernis, mit dem Modell nicht zu viel zu wechseln. Je mehr das Gegenständlich-Stoffliche vertraut und ausscheidbar wird, um so leichter konzentriert sich das künstlerische Interesse auf die formale Seite des Ausdrucks. Bei Velazquez wird man keine Ermüdung wahrnehmen, ihn immer wieder das phlegmatische Gesicht König Philipps IV. malen zu sehen; das malerische Interesse verträgt sich, wie das Stilleben oder sonstige Inhaltslosigkeiten beweisen, vortrefflich mit der gegenständlichen Armut des Motivs. Bald steigert nun Rembrandt durch allerhand Aufputz und Maskerade von Federhüten, Waffenschmuck, Mänteln den physiognomischen Ausdruck, bald sucht er sich der reinen Form zu bemächtigen und studiert Akt. Dies muß im damaligen Leyden nicht leicht gewesen sein; dann sehr viel später noch wird ausgesagt, daß dort trotz des anatomischen Präpariersaals der Universität für Künstler keine Möglichkeit war, Anatomie zu treiben, so daß sich die Maler statt an die Natur an die Aktmalereien des Cornelis van Haarlem gewiesen sahen, die sie denn mangels lebendigen Aktmodells kopierten [1]). Was uns aus der Frühzeit Rembrandts an Darstellungen des nackten Frauenkörpers geblieben ist, zeigt eine wunderbare Fähigkeit, durch Hell und Dunkel Form auszudrücken. Aber es ist kein Stillstehen bei der reinen Form. Alle die früh erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten unterstützen sich gegenseitig. Mit einem plötzlich einfallenden

---

[1]) Philips Angel's „Lof der Schilderkonst, 1642. „Oud Holland", VI (1888), S. 121. Kopien nach Cornelius van Haarlem begegnen z. B. im Nachlaß des Malers van der Voort. „Oud Holland", III (1888), S. 196 ff.

Licht wird ein pſychiſcher Zug unterſtrichen und herausgehoben; auf die geiſtigen Wirkungen hin werden die Mittel der Technik, inſonderheit der Lichtführung, durchprobiert. Ab und zu ſieht man eine Figur oder einen Gegenſtand durch ein dahinter geſtelltes ſtarkes Licht zu einer faſt flächenhaften Silhouette aufgelöſt; dieſe Entkörperung findet ſich auf dem Emmausbild in der Geſtalt des eben von den Jüngern erkannten Chriſtus zu geſpenſtiſcher Wirkung geſteigert[1]). Hier iſt die Lichtkraft in völliger Intenſität losgelaſſen; ein anderesmal erſcheint ſie kanaliſiert und gebunden, dann wieder diffus, dann ſtreichelnd, weich und flockig. Je nachdem ſind die Geſichtszüge bald ſcharf beleuchtet, protokollariſch genau und unerbittlich wiedergegeben, bald iſt die ganze Geſtalt in den umgebenden Raum getaucht und mehr ſummariſch zuſammengefaßt. Auf Grund dieſer Einzelſtudien entſtanden kleinere Kompoſitionen, unter denen ein Judas, der, über den begangenen Verrat von Reue erfaßt, dem Hoheprieſter das Geld zurückbringt, ſofort an Ort und Stelle das größte Aufſehen machte. Das kleine Bild iſt erhalten. Im Vordergrund ſieht man ſtark beleuchtet Judas knien, deſſen abſtoßende Häßlichkeit (die enormen Ohren und die Unterlippe!) den Ausdruck des moraliſchen Ekels über ſich ſelbſt ſteigert; händeringend und verzweifelt wirft er vor dem Thron des Oberprieſters die Silberlinge auf die Erde. Man fand in Leyden, daß weder die Antike noch ſonſt eine Kunſt ein derartiges Wunder des Ausdrucks je hervorgebracht habe; etwas wie der Judas galt für noch nicht dageweſen[2]). Als Beiſpiel der gleichen, nicht zu übertreffenden Mimik der Gebärden und des Geſichtes hat Houbraken in ſeiner Biographie

[1]) „Rembrandtwerk", I, Nr. 9. Ähnliche Experimente unter den Radierungen J. G. v. Vliets, B. 50, 54, 56. Bei Rovinski, „L'œuvre gravée des élèves de Rembrandt", St. Petersburg 1894, pl. 105 und 107. Auch B. 27 und 31 auf pl. 93.

[2]) Gleichzeitige Beſchreibung und Urteil von Huygens, „Oud Holland", a. a. O., S. 126. Unter den kunſtgeſchichtlichen Exzerpten und Notizen eines Utrechter, 1641 verſtorbenen Juriſten Arent van Buchel findet ſich ein Satz über Rembrandt, den der Herausgeber dieſes Materials („Oud Holland", V [1887], S. 149) dem Jahr 1628 zuweiſt: „Molitoris Leidensis filius, magni fit sed ante tempus", d. h.: er wird hochgeſchätzt — doch vor der (rechten) Zeit, wobei der Zuſatz „sed ante tempus" nach dem Urteil erfahrener Latiniſten, das ich eingeholt habe, den Sinn hat, daß man den 22jährigen Rembrandt als Wunderkind anſah, mit dem leiſen Zweifel, ob ſein ſpäteres Leiſten den frühen Ruhm gutheißen werde.

5. Chriſtus und die Jünger in Emmaus — Paris, André

6. Die Reue des Judas — Haag, Preyer

7. Sog. Prophetin Hanna. Bisher Oldenburg, Galerie

Rembrandts (I 258) eine Zeichnung des jungen Meisters, die die erschreckt erstaunten Jünger in Emmaus darstellt, auf Kupfer übertragen.

Um so erstaunlicher bleibt neben dieser miniaturhaften, mimisch übertreibenden Feinkunst die entgegengesetzte Leistung, die Zurückhaltung im Mimischen bei vergrößerten Format, bei der Einzelgestalt. Hierfür ist die sog. Prophetin Hanna, bisher in Oldenburg, (etwa ein Drittel Lebensgröße) ein treffendes Beispiel. Eine alte Frau, in der Bibel lesend, auf deren Blattseiten fast wie in späteren Werken Rembrandts das Hauptlicht liegt, zeigt ein im Halbdunkel ruhendes, im Ausdruck absichtlich zurückgehaltenes Gesicht ohne unterstreichende physiognomische Künste. Wie dieses Antlitz still zwischen den Glanzlichtern der Goldhaube und des Sammetmantels steht und der großen Bibel den Vortritt läßt, ist bild- und stimmungsmäßig eine der frühen Meisterleistungen des Künstlers.

Schon war aber der Übergang und der Mut zum großen Format gekommen. Das lebensgroße Porträt und Kniestück, der breitbehandelte Studienkopf meldet sich; noch in Leyden ist jene heilige Familie mit lebensgroßen Gestalten in der Münchener Pinakothek entstanden, etwas zu groß freilich und leer, aber als intime Familienszene im Ausdruck unübertrefflich, und als Schilderung des häuslichen und ehelichen Glücks bei einem Junggesellen von fünfundzwanzig Jahren erstaunlich. Die Fähigkeit für das Heimelig-Intime tritt hier weniger im Gesamtton als in der Zusammenfügung und Haltung der Figuren hervor. Schon aber ist ihr eigentliches Ausdrucksmittel, die malerische Darstellung der Raumumgebung und ihres wogenden Dämmers gefunden: der sogenannte Anastasius „im Gehäus" ist der Vorläufer der Philosophen des Louvre[1]). Die Tempelpräsentation (Haag) schlägt dann ganz vernehmlich das große Rembrandtthema an, die Raumschilderung als Resonanz des Figürlichen, welches Figürliche den Dimensionen nach zur Staffage herabgedrückt erscheint. So haben wir bereits eine ansehnliche Leistung und ein großes Programm. Die Kunst des psychologischen Ausdrucks von stillfriedlichem Glück bis zu verzerrender Leidenschaft, das kleine und das große Format, die Figur für sich und am anderen Ende die Figur

[1]) „Rembrandtwerk", I, Nr. 40 von 1031 (Stockholm).

in die instrumentierende und stimmende Umgebung der Räumlichkeit eintauchend; die Suche nach allen Fähigkeiten und Kräften des Lichts, den psychologischen Ausdruck zu vermannigfachen und bestimmend zu unterstreichen; Einzelgestalt und mehrfigurige Komposition — alles sucht der Künstler zu bewältigen, und alle Mittel, Zeichnung, Radierung, Malerei dienen ihm. Zugleich hätte aber Rembrandt mit der Fähigkeit, Neues zu bringen nicht auch das Gefühl davon und das nötige Selbstbewußtsein haben müssen, wenn er sich nicht auch in der Auswahl des Stofflichen zu einiger Opposition gegen das Überlieferte und Herrschende gedrungen fühlte.

Durch ganz Europa zuckte es den Malern in den Fingern, alte Götter zu entthronen. Von den Räubern Salvatores, den Metzgern Hannibal Carracci's und der Bohème des Caravaggio, von den Trinkern des Velazquez und den Bettelknaben Murillos ging ein und derselbe Atem zu Valentins Landsknechten und Callots Landstreichern; vom spanischen Picaro bis zum deutschen Simplizissimus reichten die Enterbten sich die Hände; das Land der Geusen war nicht arm an Modellen dieser Art; der Armen und Bettler waren viele; dazu kam der Krieg mit seinen Aasvögeln (1628 war das Jahr der großen Belagerung und Eroberung von Herzogenbusch und der vergeblichen Entsatzversuche der Spanier, die Amersfoort nahmen und Utrecht bedrohten). Und so fand das fahrende Volk auch bei Rembrandt ein lebhaftes Interesse, das zunächst vielleicht rein künstlerisch war und an die phantastisch zusammengewürfelte Kostümerscheinung anknüpfte, doch aber auch etwas von der oppositionellen Stimmung enthielt, wie sie jeden Genius erfüllt, wie sie durch Rembrandts ganzes Schaffen kenntlich bleibt, wie sie verstärkt wurde durch die Lage Hollands gegenüber dem adelsstolzen Spanien, dem alten Europa des Katholizismus und der Renaissance. Allenthalben, wo sich der Naturalismus gegen die Stilüberlieferung der Hochrenaissance und des Manierismus Bahn brach, meldete sich auch der Sinn für das Volkstümliche und trat dem aristokratischen Geschmack der bevorrechteten Klassen entgegen. Der Genius schien ein lebendiger Protest der freiwaltenden Natur gegen die willkürliche Scheidung der Stände, und in der Losung der Freiheit begegnete sich der Genius von Gottes Gnaden mit dem fahrenden Vagabunden und Abenteurer der Heerstraße.

8. Die Darstellung Jesu im Tempel — Haag

J. Lievens, Auferweckung des Lazarus

Radierung

Ein vornehmer junger Holländer, der Sekretär und die rechte Hand des Statthalters Friedrich Heinrich von Oranien, Konstantin Huygens, bemerkt, da er in diesen Jahren in Leyden Rembrandt und seinen Alters- und Malgenossen Lievens kennenlernte und ihre Arbeiten sah, sie machten den Aberglauben vom Vorzug adeligen Blutes zuschanden. Denn der eine habe einen Sticker, und der andere (Rembrandt) einen Müller als Vater. „Ab his aratris monstra duo ingeniorum et sollertiae prodire, quis non obstupescat?“ Und hierbei fügt Huygens zum Beweis, wie diese Frage eben durch ganz Europa debattiert werde, den Bericht eines modernen italienischen Schriftstellers Trajano Boccalini hinzu, wonach Ärzte, die die Leiche eines Edelmanns seziert hätten, das Blut untersucht und keinen Tropfen anders gefunden hätten als bei einem Bürger oder Bauer. Im Blut also könne der Adel nicht liegen, und dieser Hochmut müsse zurückgewiesen werden[1]). In diesem Zusammenhang urteilt Huygens, die Begabung Rembrandts sei eine gänzlich ursprüngliche; die Meinung ist, weder den Eltern, Leuten von gewöhnlicher Geburt, noch den Lehrern, die ihrer italienischen Erziehung so großen Wert beilegten, habe er etwas zu danken. Man täusche sich, sagt Huygens, wenn man den Lehrern irgendwelche Verdienste um ihn zuschreibe[2]), und er wagt die Prophezeiung, daß dieser junge Mann auf eine Stufe mit Rubens gehöre und nach der Erwartung der Kenner bald die Leistungen aller Vorgänger übertreffen werde.

Gern würde man wissen, was damals Rembrandt und Lievens unter

---

[1]) Trajano Boccalini (1556—1613), ein Gegner der spanischen Herrschaft in Italien, die er mit politisch-literarischen Satiren bekämpft hat. Er mußte sich von Rom (um mit des alten Jöcher Gelehrtenlexikon zu reden) nach Venedig retirieren, „aber auch daselbst nicht sicher geweſt, indem er einstmals von 4 masquirten Kerlen mit Sandsäcken also geschlagen worden, daß er bald darauf seinen Geist aufgegeben“. Über diese Todesart ist Zedlers „Universallexikon“ noch etwas ausführlicher. d'Ancona u. Bacci, „Letteratura italiana“, III, 538 f., wo die neuesten Ergebnisse über ihn zu finden sind, lassen ihn an Gift sterben. Boccalini's „Pietra del paragone politico“ ist 1615 und später wiederholt in Cosmopoli, d. i. Amsterdam, gedruckt worden.

[2]) „Nihil præceptoribus debent (Rembrandt und Lievens), ingenio omnia, ut si nemine præeunte relicti olim sibi fuissent et pingendi f o r t e impetum cepissent, eodem evasuros fuisse, persuadear quo nunc, ut falso creditur, manu ducti ascenderunt.“ (Eine erquickend kräftige Äußerung, an der noch nichts von modernen Infektionshypothesen zu spüren ist. „Oud Holland“, IX [1891], 124 f.)

sich ausgemacht haben. Sie waren ein Dioskurenpaar von unbändigem Jugendmut, voll Selbstsicherheit und erquickender Ablehnung der italienischen „Muster", was ihnen damals schon als eine „mixtura dementiae", als ein Zusatz von Narrheit [1]) angekreidet wurde. Ein Stück wie des Lievens Radierung, Auferweckung des Lazarus (B 3), ist von einer unheimlichen Genialität. Wo findet man in der älteren Kunst noch einmal diesen Aufbau von Horizontalen und Vertikalen, einen Christus, der, ohne die Geste des Wundertäters, so ganz innerlich gesammelt die Hände faltet und nach oben blickt, wo diese unheimlich aus der Gruft sich hebenden Hände? Lievens hat nichts Derartiges mehr geschaffen. Er ist später in das Lager der Antwerpener hinübergeschwenkt, hat wohl in deren Art Bedeutendes hervorgebracht, doch nichts, was den Werken seiner Jugend gleichwertig gewesen wäre. Die Frühzeit aber, die man sich zum Teil gern als eine Firma Lievens und Rembrandt vorstellen möchte, ist ein von der Forschung noch unerschöpftes Kapitel [2]). Es würde den Rahmen unseres Buches sprengen, ausführlicher über diese ersten Jahre zu reden, da die Tatsachen ungesichert sind, und jeder Schritt philologisch-kritisch unterbaut werden müßte. Vielleicht gelingt es einmal, den Kreis der Jugendgenossen Rembrandts, Lievens und van Vliet, Dou, de Poorter, danach der fernerstehenden Anreger und Lehrer genauer zu gliedern [3]). Somit ist eine wissenschaftliche Monographie: Rembrandt in Leyden, dringende Aufgabe. Was Rembrandt in seinen Lehrjahren geschafft hat, mag

[1]) Der Ausdruck ist Zitat aus Seneca.

[2]) Am meisten hat seiner Phantasie in dieser Richtung André Charles Coppier, „Les eaux-fortes de Rembrandt", S. 9—33, nachgegeben. Er nimmt ein gemeinsames Monogramm als Werkstattmarke an. Wie dem auch sei, Rembrandt hat sonst seine Beteiligung an fremder Arbeit ausdrücklich vermerkt. Auf die drei Radierungen von Orientalenköpfen, B 286—288, die von Schülern nach Lievens kopiert sein mögen, hat Rembrandt geschrieben, daß er sie retuschiert habe. Ebenso auf einen Kinderkopf (jetzt Reichsmuseum, Amsterdam, Nr. 1401 a; bei Valentiner, „Wiedergefundene Gemälde", S. 101), den Lievens gemalt hat, „Rembrandt geretuckee (rd.) Liev."

[3]) Über van Vliet jetzt das scharfsinnige, in Darstellung und Ausdruck ungemein plastische Buch von W. Fraenger: „Der junge Rembrandt", I, „Rembrandt und van Vliet", 1920. Über Dou W. Martin, „Klassiker der Kunst", 24, 1913. Von Lastman, der auch Lievens' Lehrer gewesen, spreche ich weiterhin S. 135ff. Über Pijnas, den Reisegenossen Lastmans in Italien, und van Schooten, deren Einfluß in der Überlieferung genannt wird, ist noch alles in diesem Zusammenhang unsicher. Über Lievens allerhand Stoff in Bredius' „Künstlerinventaren", I, 130 ff.

10. Der Prophet Bileam — Amerika

zum Teil von ihm selbst zerstört worden sein. Anderes fand den Beifall des Publikums und auch des schwer zu befriedigenden Künstlers. Auffallend viele Werkstattkopien sind aus dem Frühbestand der Gemälde erhalten; dennoch, auch hier ist der Meister nicht vom Himmel gefallen. Das früher als ältestes bezeichnete Olbild, der Berliner Münzsammler (sogenannte Geldwechsler) wird nicht mit Unrecht als „œuvre assez malheureuse", als gequält und plump in Farbe und Durchführung kritisiert. Nun kennen wir ein vorangehendes, die kleine Historie von Bileam, dessen Eselin nicht weitertraben will, weil ihr ein Engel des Herrn mit aufgehobenem Schwert erscheint. Das Tier ist unter den Stockschlägen des Propheten niedergebrochen, und diese aufregende Geschichte ist in den Hauptfiguren mit mimischer Meisterschaft ausgedrückt. Der Kopf des Propheten, wie der des Tieres sind „sprechend" [1]). Der Frühstil Rembrandts trägt als italienisierendes Erbe den Charakter der ausschließlichen Figurenaufgabe mit noch sehr mangelhafter Raum- oder gar Helldunkeldarstellung. Architektonische Logik ist nie Rembrandts Ehrgeiz und Stärke gewesen. In der Frühzeit vollends gibt es nur von hinten herangeschobene, abschließende Wandteile oder Versatzstücke. Diese Anstückung des Prospektes macht sich noch in den Zeichnungen der dreißiger Jahre, sonst dem vorgeschrittensten Bereich seines Könnens, geltend. Es herrscht die italienische Gewohnheit des schematischen Umrisses der Vordergrundgruppe. Diese unrembrandtische Absicht des jungen Rembrandt überrascht sehr. Auch für diesen Sonderling gab es einen Anfang übereinkömmlicher Phraseologie. Von gewissen Fühllosigkeiten und „Liebloſigkeiten" (wie auf dem David und Goliathbildchen) und Roheiten (wie seine Lottrunkenheit) gar nicht zu reden. Das Publikum verlangte eher

[1]) Die Hauptgruppe des Bildes ist wohl einer Zeichnung des Antwerpeners Dirck Vellert (aus der Zeit Albrecht Dürers) entlehnt. Aber was kommt darauf an, wenn man sieht, was Rembrandt daraus gemacht hat! Sein Bileamsbildchen, auf dessen Existenz E. W. Moes zuerst in „Oud Holland", XII (1894), 238 ff. die Aufmerksamkeit gelenkt hat, noch ehe es wiedergefunden war, ist in formalen Einzelheiten gut mit anderen Stücken der Frühzeit verklammert. Zumal die Parallelfalten am Gewand des Engels und am Mantel über dem linken Arm des Propheten kehren am Ärmel der Frau des Tobias (Tschugin) und am Mantel Christi auf dem Beitschen Zinsgroschen wieder. Man lese auch, was Bredius zum Bileam in seinem Oldenburger Galeriewerk bemerkt. Das Bildchen, zuletzt im Besitz von Henry Goldman, Neuyork, soll jetzt im amerikanischen Kunsthandel stecken.

solche Dinge, und das Leydener „Geschäft“ mit Originalen und Kopien Rembrandts blühte. Schon nahm man Hilfskräfte in Dienst. Wohl dieser Handelschaft wegen ist das Geschäft nach Amsterdam verlegt worden, als Lievens Leyden verließ.

Was Rembrandt angeht, so waren es hauptsächlich die Werke kleinen Formats, welche die damaligen Feinschmecker bestachen, und es muß neben der Wahrheit des Ausdrucks in den Figuren die stillebenartige Feinheit der Malerei gewesen sein, was man bewunderte, und wovon die ganze Kunst Gerard Dous, des damaligen Schülers Rembrandts, als ein Nachhall oder Petrefakt jener Jugendstufe Rembrandts übriggeblieben ist. Eine reiche Beobachtung auf kleinen Raum zusammengedrängt, die Dialoge des Lichts mit Figuren, Stoffen und Gerät, seine Rückstrahlung oder Absorption, das Leuchten des Goldbrokats und das Blitzen des Metalls — dies gefiel den Liebhabern des Seltenen und Preziösen, es paßte in Kabinette mit Prunkbechern und Bergkristallen, Emailgerät und asiatischem Porzellan, Bronze und geschnitztem Elfenbein. Die Stillebenmalerei stand überhaupt schon in diesen Jahren und weiterhin in Leyden in besonderer Blüte[1]). Ihre spitzpinselige Art entsprach der Akribie der Philologen an der Universität, und ihre angesichts der fehlenden geistigen Bedeutung des Sujets selbstverständliche Beschränkung auf das technisch-künstlerische Problem entsprach dem Formalismus der neulateinischen Poeten.

Von seiten der Philologie betrachtet war Leyden die damalige Hauptstadt Europas, und das will nicht wenig sagen in einer Zeit, da die gesamte Bildung, so weit sie der Theologie sich entwand, philologisch-humanistisch, da die neue naturwissenschaftliche Bildung und Weltbetrachtung noch keine großen Ansprüche zu erheben in der Lage war. Nach dem Abgang von Justus Lipsius und seiner bald darauf erfolgten Rückkehr zum Katholizismus war Josef Justus Scaliger nach Leyden berufen worden, ein fran-

[1]) Hierüber die Forschungen von Abr. Bredius, der in diesen Jahren als Leydener Stillebenmaler nachweist Dav. Bailly, die zwei Brüder Steenwijck, Peter Potter, Joh. de Heem. „Oud Holland“, IV, 214, VIII, 143 ff., X, 65, XI, 44.

zösischer Hugenotte, der nach der Bartholomäusnacht kurze Zeit in Genf doziert hatte, dann aber jedem weiteren Zwang einer Lehrtätigkeit ausgewichen war. Die Generalstaaten und auch der Statthalter Moritz von Nassau, der als Militär die Kriegswissenschaft der Alten hochschätzte, bemühten sich um seine Berufung, und gern gestand man ihm zu, daß er keine Vorlesungen halten, nur eben in Leyden seinen Wohnsitz nehmen solle. Feurigen Temperaments trotz seiner 53 Jahre sammelte er die besten Köpfe um sich; seine Meinung war, Italien die Hegemonie der Altertumswissenschaft zu entreißen. Wenn ihm der batavische Nebel manchmal Heimweh nach den Ufern der Garonne erregte, so mochte ihn seine große Stellung trösten; die übertreibende Universitätsrhetorik seiner Freunde und Schüler fand, man habe Frankreich mit ihm sein Palladium entrissen, und sein Erscheinen in Leyden sei der zweite Geburtstag der Hochschule. Hier fand er, was das ganze damalige Europa mit seinen Kriegen und Bürgerkriegen kaum bieten konnte, einen Ort, wo man nicht nur zankte und disputierte, sondern lernte, die letzte Zuflucht stiller Arbeit, ein neues Attika und Athen. Der Vorzug Hollands, den wenige Jahrzehnte später ein anderer Franzose, Descartes, mit den nämlichen Ausdrücken gepriesen hat. Auf dem Totenbette schien Scaliger keine andere Gewissensbeschwerde zu empfinden als über die verbesserungsfähige Diktion und Kadenz seiner lateinischen Verse, und noch zuletzt sah man ihn beschäftigt, Polybius zu emendieren und nach dessen Angaben die genaue Form eines römischen Pilum zu zeichnen[1]). Sein Lieblingsschüler Daniel Heinsius, in dessen Armen er im Januar 1609 starb, wurde sein Nachfolger, auch im allgemein europäischen Ansehen. Er war der Humanist, der dem Kriegsruhm des Statthalters durch seinen Griffel die literarische Fama hinzugesellte, und der in der erotischen Poesie mit Tibull, Properz und Ovid um die Palme rang. Wenn er dem Meister der Lebenslust und der Liebeslieder huldigte,

„Basia quot Naso rapuit tot carmina fudit
Ingenio flammas eliciente suas“,

[1]) Jac. Bernays, Scaliger, 1855. Des Daniel Heinsius Leichenrede auf Scaliger in den gesammelten „Orationes“. Sehr dürftig ist Luc. Müller, „Geschichte der klassischen Philologie in den Niederlanden“, 1869.

so war sein Stolz, daß er als Spätling der Eleganz der Alten nachstrebe, und gern mochte er die Geburtstagsverse hören, die ihm sein Sohn, der nicht minder berühmt gewordene Nikolas Heinsius, aus Italien sandte:

„Festa dies, salve, tibi enim, tibi tota remisit
Roma suas Veneres, Græcia tota suas!"

Sein Urteil war Autorität in Sachen der Gelehrsamkeit und des Geschmacks. „Sie sitzen," schrieb ihm 1634 Balzac, „auf dem Throne Scaligers und geben dem zivilisierten Europa Gesetze [1])." Der venezianische Gesandte im Haag hing ihm die Kette des Markusritters um.

In diesen Jahren wurde in Leyden durch Cluverius aus Danzig die Wissenschaft der historischen Länderkunde begründet [2]), durch einen Pfälzer Joh. Gerh. Vossius die der Mythologie ausgebaut. Als 1625 die Universität die Feier ihres halbhundertjährigen Bestehens beging, und der Philologe Meursius, der das Jahr zuvor in seinen „Athenae Atticae" über attische Altertümer geschrieben hatte, seine „Athenae Batavae" herausgab, eine lateinische Kompilation von Stadtbeschreibung und Biographien ihrer berühmten Männer, so machte diese Statistik der Lehranstalten und Lehrkräfte Leydens doch einen glänzenden Eindruck, und es tat dem keinen Abbruch, wenn unter den lokalen Berühmtheiten schließlich auch Johann von Leyden, der König von Israel und Prophet von Münster als „Carcinom der Stadt und ihres Ruhmes" erschien [3]).

Leyden war gleich dem damaligen Heidelberg eine Kalvinistenuniversität. Hier hatten die Staaten das theologische Stift für den Nachwuchs der Prädikanten gegründet; auch gab es ein französisch-hugenottisches Stift daneben. Am selben Orte waren Arminius und Gomarus Professoren, die den augustinisch-pelagianischen Streit erneuerten. Aber nicht in Leyden ist er ausgetragen worden; die Luft des Ortes war philologisch, und der Humanismus

[1]) Der Brief Balzacs bei Jonckbloet, „Geschiedenis der nederlandsche Letterkunde". 4. Auflage, III, 61.

[2]) Partsch, Philipp Clüver, 1891 (Pencks „Geographische Abhandlungen", V 2).

[3]) Des Meursius „Athenæ Batavæ" stehen, allerdings ohne die Kupfer der Originalausgabe, X, 617 ff. der Gesamtausgabe seiner „Opera" ed. Lami. Meursius gibt selbst an, daß der erste Teil davon aus Orlers' Beschreibung von Leyden ins Lateinische übersetzt sei, und der zweite gesammelte, nicht von ihm herrührende Beiträge enthalte.

hatte von Haus aus eine Gleichgültigkeit gegen Religion und religiöse Gegensätze. Die Studenten mochten gern die Hausmutter ihrer Wohnung ihre „Hera“ nennen; der Geist der Lateinschule überwog, und man kann keinen Elsevierdruck in die Hand nehmen, ohne im feinen Schnitt der Typen und der Eleganz der Haltung die philologische Tugend der Akribie zu bewundern. Auch das große Werk der offiziellen Bibelübersetzung, das in Leyden in den Jahren von 1626 bis 1637 vollbracht wurde, war Philologenarbeit, und die Staatenbibel wurde als so exakt anerkannt, daß auch die übrigens dissentierenden Remonstranten nichts gegen sie einzuwenden fanden. Theologie und klassische Philologie vermochten sich zu vertragen, und nur vereinzelt hört man eine Stimme, die den kalvinistischen Studenten rät, lieber hebräisch und den Talmud zu studieren, um zu Christus zu gelangen, als die lateinischen Klassiker[1]). Vor Ausschließlichkeit und Fanatismus des Klassizismus schützte einstweilen die Reaktion der gesunden holländischen Natur. Das erste Ruhmesblatt holländischer Geschichte war überdies der Aufstand der Bataver unter Civilis gegen Rom, und es war fast ein Gemeinplatz der Rhetorik geworden, den alten Unabhängigkeitskampf mit dem neuen gegen Spanien zu vergleichen. Es war immer der Kampf gegen die romanische Welt, mochte man auch sonderbarerweise die jüngste niederländische Geschichte in der Sprache und im Stil des Tacitus schreiben. Die Leydenschen Humanisten wie Heinsius und Scriverius haben übrigens ihre Muttersprache hochgehalten und auch in ihr zu dichten nicht verschmäht.

Dieses war also die Luft, die Rembrandt durch Jahre einatmete. Ein Franzose (Sorbière) machte später die Bemerkung, man sei seit Jahrzehnten in Leyden gewöhnt, die gelehrtesten Leute von Europa an der Universität zu haben, und die Philologie sei so tonangebend, daß auch Kaufleute dort von Griechisch und Latein redeten, ja selbst „les artisans en ont quelque

[1]) Diese Meinung hat bei den englischen (und amerikanischen) Puritanern ihren stärksten Ausdruck gefunden. Alles außer dem Hebräischen und Alttestamentlichen wurde als heidnisch angesehen. Selbst das Neue Testament, weil griechisch geschrieben, war verdächtig.

teinture". Wir wissen, wie gesagt, nicht, ob Rembrandts klassische Studien lang genug gedauert haben, um ihn unmittelbar mit den Philologen und ihrem Betrieb in Berührung zu halten; auf der siebenklassigen Lateinschule, die er besucht hat, wurde an religiösen Autoren, Evangelien und Psalmen, geübt; dazu der Heidelberger Katechismus eingebläut; die alte Profanliteratur diente dem humanistischen Formalbemühen und gipfelte im Zwang lateinischer Konversation, des Lateinsprechens neben dem Lateinschreiben. Es liegt uns sehr fern, die Leydener Textkritiker als Freunde und Mentoren des Malers zu denken. Die Freunde der Universitätsprofessoren von Leyden sahen anders aus als der einsiedlerische Jüngling Rembrandt. Da war der berühmte Maler Otto van Veen (Vaenius), Leydener Bürgermeistersohn und durch seinen Schüler Rubens berühmt geworden. Er war fünfzig Jahre alt, als Rembrandt geboren wurde, lebte meist in Antwerpen und am katholischen Statthalterhof in Brüssel, ging aber, wenn er in seine Vaterstadt Leyden kam, bei den großen Professoren der Universität, bei Lipsius und später bei Heinsius, aus und ein. So war denn seine Kunst mit ihren gebildeten Historien, Allegorien, Emblemen ganz die eines „Malprofessors" unter anderen Professoren. Ein ergreifender Gegensatz zu dem in der stillen Mühle am Tor reifenden Genius Rembrandts [1]).

Die Luft Leydens war trotz des frisch brausenden Seewindes philologisch-humanistisch durchduftet. Heut noch lauten dort die Anschläge für die Studenten an den Bürgerhäusern nicht holländisch: Zimmer zu vermieten, sondern „cubicula locanda". Etwas von dem wissenschaftlich-experimentierenden, ziselierend-tüftelnden und detaillierenden Geist war Rembrandt und der Universität gemeinsam, und der „genius loci" des Stillleben malenden Leyden hat bei Rembrandt noch auf Jahre seinen Eindruck hinterlassen. Wir hören, daß der junge Maler, der innerhalb des Leydener Weichbildes schon zu großem Ansehen gelangt war [2]), allmählich auch in Amsterdam zu malen veranlaßt ward, und so mag der Entschluß, nach Amsterdam überzusiedeln, nur ganz allmählich und aus geschäftlichen Grün-

[1]) Über Otto van Veen erschöpfend jetzt Haberditzl, „Die Lehrer des Rubens" im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des österreich. Kaiserhauses", 27 (1908).

[2]) „Urbis patriæ vix adhuc pomœria egressus", sagt Huygens.

den in ihm gereift sein. Anfangs hatte er sein Absteigquartier bei dem Maler und Kunsthändler Heinrich Uylenburch, dem Vetter seiner späteren Frau Saskia, und mit einigem Erstaunen haben wir neuerdings vernommen, daß er im Juli 1632, wo wir ihn schon länger in Amsterdam gehörig eingerichtet glaubten, immer noch bei diesem Bekannten, der wohl zwischen Maler und Publikum als Mittelsmann diente, hauste[1]). Amsterdam ist von da ab Rembrandts Heimat geworden; im Glück und im Elend, in Erfolg und Mißerfolg ist er da wohnen geblieben und hat da sein Grab gefunden.

In Holland fand man in diesen Jahren zu rühmen, daß Gott seit der „expiratie van 't twaelf-jarigh bestàndt", das will sagen seit dem Ende des Waffenstillstandes mit Spanien 1621 und dem Wiederbeginn des Kriegs den Wohlstand besonders gesegnet habe; der Zustand sei, um in dem Rotwelsch des Kanzleihollàndischen fortzufahren, „soo florissant geworden, dat het gheruchte daervan over de gheheele werelt heft gheesclateert"[2]). Die Stadt Amsterdam aber war der Lebensnerv dieses Staates; ohne ihren Reichtum hätten sich die Mittel der Provinzen bald erschöpft, ohne ihre Vorschüsse wäre der Widerstand des oranischen Heeres gegen Spanien unmöglich gewesen. Was in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zum offenen Konflikt mit dem Statthalter und zum Sieg Amsterdams geführt hat, war eigentlich immer schon vorhanden, das Selbstgefühl der größten und reichsten Stadt des Landes, die die Politik nach den Interessen ihres Handels und nicht nach gesamtstaatspolitischen und dynastischen Rücksichten geführt wissen wollte. Die Zeugen sind ohne Zahl, welche von dem Zusammenströmen aller Produkte der Welt an dieser Stelle berichten; noch war die Erde der Ausdehnung fähig; in Brasilien faßten die Holländer Fuß; Neu-Amsterdam, das spätere Neuyork wurde 1626 von ihnen gegründet; Australien ward entdeckt, wo die Namen Neu-Holland, Neu-Seeland, Vandiemensland (nach dem damaligen Gouverneur von Batavia) an jene Zeiten und Männer erinnern. Der ostindischen Kompagnie trat seit 1621 die westindische zur

[1]) Bredius in „Oud Holland", XVII (1899), 1 f.

[2]) P. J. Blok, „Geschiedenis van het nederlandsche Volk", IV (1899), 342.

Seite, beide eifersüchtig auf ihre Monopole haltend und mit einer Skrupellosigkeit ihre Kolonialpolitik ausübend, der gegenüber man im Mutterland mehr als einmal genötigt war, beide Augen zuzudrücken. Die Gewinne schwankten, und das aufregende Element gab der Amsterdamer Börse ihren Charakter. Zwischen 1625 und 1632 gab die ostindische Kompagnie 12 1/2 bis 25 % Dividende; 1642 bezahlte sie 50 %. Trotzdem sich die Aktionäre in der Regel über die ungenügend kontrollierte Eigenmächtigkeit der Direktion beklagten, stiegen die Aktien auf 300, ja auf 500[1]). Als Piet Heyn an der Nordküste von Kuba die spanische Flotte, die mit Edelmetallen, Hölzern, Indigo, Perlen beladen war, abfing, wurde die Beute für 15 Millionen Gulden verkauft; in diesem Jahr des „goldenen Vließes" zahlte auch die westindische Kompagnie, die im ganzen weniger prosperierte und im Gefolge der portugiesischen Unabhängigkeitserklärung von 1640 ihr großes Ausbeutungsgebiet Brasilien verlor, 50 % Dividende, und so mochte Amsterdam, das zwei Welten zur Verfügung hatte, sich zu bereichern, stolz auf das alte Rom herabsehen, das sich mit der Beute nur einer Welt hatte begnügen müssen[2]). Der Spekulationsgeist war allgemein; auch Nichtkaufleute (wie etwa Huygens, Cats) sah man in Terrain, mit Eindeichen und Polderland, mit Torfstichen spekulieren; „Profit machen" wollte jeder[3]). Eines der stärksten Beispiele der zunehmenden Genußsucht und der Verführung durch die Gelegenheit, schnell reich zu werden, waren die Blumenbörsen und die Tulpenspekulation, die an die Tulpenliebhaberei der reichen Leute anknüpfend sich im Winter 1636/37 zu einem beliebten Differenzgeschäft aus-

[1]) Blok, a. a. O., IV, 347 f. Die Zusammenstellung der Dividenden, welche die Ostindische Kompagnie in den Jahren 1623—50 gab, findet man nach den Angaben Lüders, „Gesch. des holländischen Handels", bei A. Zimmermann, „Kolonialpolitik der Niederländer", S. 36. Ferner die Übersicht über Amsterdams Handel und Industrie von Brugmans im 2. Band von „Amsterdam in de zeventiende eeuw".

[2]) Betrachtung von Charles Patin, „Relations historiques et curieuses" de voyages", 1671, p. 189.

[3]) In des englischen Gesandten Carleton Briefen von 1619: Wenn von Privilegien und Profit die Rede sei, sei ein Holländer wie der andere. (Die Briefe liegen mir nur in einer französischen Übersetzung des achtzehnten Jahrhunderts vor, III, 14.) Bitter sind auch Deckers Verse in seinem „Lob der Gewinnsucht": Wenn ein Vorteil herausspringe, achte man mehr auf den Beutel als auf die Ehre. Bei Jonckbloet, „Nederl. Letterkunde", IV[4], 362, Anm. 1.

wuchs und mit einem plötzlichen Krach endete[1]). Nur in Amsterdam schien es möglich, daß, als 1642 beim Erbleichen der Stuartischen Krone die Königin von England herüberkam, um ihre Juwelen zu verpfänden, ein einzelner Kaufmann ihr bare 213 200 Gulden dafür zahlte. Die Amsterdamer Bank, als städtische Wechselbank 1609 im Jahre des Waffenstillstandes mit Spanien begründet und im alten Rathaus untergebracht, wurde bald die größte jener Zeit; in ihren Gewölben lag das Geld sicherer als „wenn man es im eigenen Kasten hatte". Da aber alle Unternehmungen dieser Art von der politischen Konjunktur abhängen, so war man nirgends besser als an der Amsterdamer Börse von den Neuigkeiten der Welt unterrichtet. Hugo Grotius hatte als Verbannter seinen Korrespondenten in Amsterdam, und es ist merkwürdig, zu sehen, wie in diesen Berichten die Welthändel in Deutschland, Frankreich, England, Schweden und Polen mit den Notizen über das Einlaufen von Handelsschiffen und den kirchlichen Streit sich kreuzen. In dem raschen Wechsel von gedrückter Stimmung und Optimismus erkennt man wohl die Luft der Börse, von der die ganze Summe der Neuigkeiten stammt[2]). Mit dem Bedürfnis nach Ruhe und florierendem Geschäft hing es auch einigermaßen zusammen, wenn die Anfangs der dreißiger Jahre drohenden Wolken neuer religiöser Wirren verscheucht wurden. Es gelang der städtischen Regierung, dem verhetzten Pöbel, von dem die Remonstranten Plünderung befürchteten, Einhalt zu tun. Ein paar der leidenschaftlichsten Kanzelredner wurden ausgewiesen; ein übriges tat die Garnison, die der Statthalter zur Verfügung stellte. Das politische Regiment wollte sich den Kirchenrat nicht über den Kopf wachsen lassen. Amsterdam konnte seinen Geschäften nachgehen. Es war der Zustand, den der Philosoph Descartes in seiner „Holländischen Einsiedelei" (1629—49) als so wohltuend empfand. Jeder, so bemerkt Descartes, denkt nur an sich und sein Geschäftsinteresse, und wer nichts mit dem Geschäft und Handel zu tun hat, genießt eine völlig unbeachtete Freiheit[3]).

[1]) Graf zu Solms-Laubach, „Weizen und Tulpe und deren Geschichte", 1899, S. 73—93.

[2]) Diese Briefe Brassers an Grotius sind von Rogge in „Oud Holland", IX (1891), veröffentlicht worden.

[3]) Kuno Fischer, „Descartes". 4. Auflage, S. 187 f.

Die Humaniſten waren nicht durchaus ſo gut auf Amſterdam zu ſprechen, wie der von Eitelkeit freie Denker. Hooft bezeichnet die Stadt als den neuen Hafen der Circe, wo die Menſchen wie Schweine leben, und daß in der Stadt des Merkur die Weisheit ſchweige, war bei den Literaten förmlich ſtehende Wendung. Da faßten die Stadtväter den Entſchluß, das geiſtige Leben durch Gründung einer Univerſität zu heben; es war im Jahre 1631. Nicht ohne Widerſtand von Leyden, das ſeine Privilegien gekränkt fand, und auch nicht ohne Mißvergnügen der offiziellen Kirche, die eine Förderung der von der Dordrechter Synode verdammten Remonſtranten fürchtete, trat das Amſterdamer „Athenäum“ ins Leben. Es gelang zunächſt, zwei Leydener Größen, die der ſiegreiche Kalvinismus nach der Synode von 1618 ihrer theologiſchen Ämter am Stift entkleidet und aus der Theologie hinausgeärgert hatte, die aber auch nach der Reinigung der Hochſchule in Leyden geblieben waren, für Amſterdam zu gewinnen. Der eine war Joh. Gerh. Voſſius, einer der arbeitſamſten Philologen, der Varro dieſes gelehrten Jahrhunderts, der 72 jährig 1649 einen echten Gelehrtentod durch einen Sturz von der Bücherleiter ſtarb, wobei die Folianten ihn begruben. Der andere, für Philoſophie berufene war Kaſpar Barläus, der „archimendicus“, wie ihn die neidiſche Bosheit nannte, weil er ſich nach Humaniſtenart die Widmungen ſeiner Schriften und Gedichte an hohe Perſonen gern in klingender Münze oder mit Gnadenketten und güldenen Medaillen bezahlen ließ. Im Januar 1632 hielt er in Anweſenheit der Amſterdamer Obrigkeit die Eröffnungsrede des Athenäums über die nützliche Verbindung von Handel und Philoſophie. Dieſes Stück Rhetorik, der „mercator sapiens“, iſt in manchem Betracht merkwürdig. In dem Gefühl, daß in einer Handelsſtadt, wo täglich die „barbariſchen“ Laute ruſſiſcher, perſiſcher, arabiſcher Sprache zu vernehmen ſeien, auch das edle Latein nicht fehlen dürfe[1]), macht er den Häuptern der Stadt das Kompliment, daß ſie am Sitz des Plutus nun auch Pallas und Phoebus eine Heimſtätte gründen

[1]) So die Worte in der Widmung ſeiner „Orationes“ an Joachim Wicquefort, unter denen man auch den „Mercator sapiens“ gedruckt findet. Über Barläus im übrigen die eingehenden Studien von Worp in „Oud Holland“, III—VII (1885—89).

wollten[1]). Alsbald aber wagt sich der Moralist hervor. Er bringt die Sentenzen der alten Philosophie, daß reich sei, nicht wer viel besitze, sondern wer wenig begehre; aber von diesen Höhen gnomischer Weisheit steigt er alsbald zur Kasuistik der Geschäftsmoral herab, indem er den Fall zur Debatte stellt, daß in Zeiten hoher Getreidepreise jemand Frucht aus Frankreich einführe und teuer verkaufe, verschweigend, daß in kurzer Frist reichliche Getreidesendungen nachkommen werden. Er beruft sich auf Cicero, daß ein solches Gebaren gegen das Gemeinwohl verstoße. Wir wissen nicht, ob der Redner einen Skandal seiner Tage im Auge hatte[2]); aber in keinem Fall war seine Mahnung in einer Stadt unangebracht, deren leitende Personen sich bei der Stadterweiterung im zweiten und dritten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts durch Terrainspekulationen auf die gewalttätigste Art aus dem Gemeindesäckel bereichert hatten[3]). Barläus schloß mit dem Lob der Wissenschaft. Hätte man je, ruft er aus, das Kap der Guten Hoffnung umschifft, wenn nicht Plinius und Strabo von dieser Möglichkeit gesprochen hätten, und wäre Amerika von Kolumbus entdeckt worden ohne Aristoteles, Plato und Seneca! Diese Hyperbeln darf man dem Mann nachsehen, der auf ungebrochenem Land den Pflug zu versuchen sich bewußt ist. Es war nicht ganz leicht, den Amsterdamern Interesse für Wissenschaft und Theorie einzuflößen. Der 1034 berufene Mathematiker und Astronom Hortensius klagte, seine Vorlesung über Optik sei nur von zwei Hörern besucht, wovon der eine der Universitätspedell war. Als er dann Seefahrtkunde las, hob sich die Hörerzahl[4]).

Ungefähr gleichzeitig mit der Gründung des Athenäums, mit der Übersiedelung der beiden Gelehrten Vossius und Barläus kam auch Rem-

[1]) Hier wäre auch der früheren Bemühungen dieser Art durch die Gründung der Niederdeutschen Akademie zu gedenken, der 1619 die Geistlichkeit der Stadt mit Erfolg entgegengetreten war. Jonckbloet, „Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde", III[4], 139—149.

[2]) Die Jahre von 1626—1630 waren Hungerjahre mit schlechten Ernten und hochgestiegenen Brotpreisen. Blok, IV, 374 f.

[3]) Die Akten dieses Skandals hat de Roever in „Oud Holland", VII (1889), 63 ff. mitgeteilt.

[4]) Moes in „Oud Holland", III (1885), 209 ff.

brandt in die Stadt des Merkur. Wenn Barläus bald herausfand, bisher habe er nur eine Form des Hochmuts, den Gelehrtendünkel, gekannt, nun begegne ihm in Amsterdam die zweite, Geldstolz und Protzentum, so war es wohl dieser ungeheuere Besitz, der Rembrandt aus dem väterlichen Haus und seinem mäßigen Wohlstand mochte in andere Verhältnisse gelockt haben. Mit seinen fünfundzwanzig Jahren, im Gefühl seines Talents, das auch die Welt willig schien, anzuerkennen, warum sollte nicht auch er in einer Stadt, wo alles dem Gewinn nachlief, das „faire fortune" versuchen? Schöne und kostbare Dinge stachen ihm in die Augen; auch er mochte gern ein Besitzender sein, und wer weiß, vielleicht fand sich ein geliebtes schönes Haupt, auf das er die erträumten Kostbarkeiten wie eine Krone niederlegen konnte.

Erste Amsterdamer Jahre Rembrandts.
Das Bild der Anatomie.

Was das Amsterdamer Kunstpublikum von Rembrandt verlangte, waren nicht nur seine Künste in Miniaturformat, sondern es waren lebensgroße Bildnisse. Rembrandt wird Porträtmaler. Begegnen schon 1631 vereinzelte Porträte, wahrscheinlich eben die, um derentwillen der Maler veranlaßt wurde, zu den Sitzungen nach Amsterdam zu reisen[1]), so strömen jetzt, da Rembrandt nicht mehr aus Leyden geholt werden mußte, sondern sich in Amsterdam niedergelassen hatte, Aufträge dieser Art auf ihn ein. Porträte als Kniestücke mit beiden Händen, sogar ganze lebensgroße Figuren oder auch lebensgroße Porträtköpfe ohne Hände, die der Künstler meist in Oval rahmt, während die größeren Stücke ins Viereck gesetzt sind.

Jeder, der einmal mit jungen Malern in der Atelierluft gelebt hat, wird wissen, welcher Segen und Schutz vor einer in der Jugend doppelt reizbaren Einbildungskraft in der Porträtaufgabe liegt. Sie zwingt, allen Quersprüngen und Lockungen einer unruhigen Phantasie den Laufpaß zu

[1]) „Rembrandtwerk", I, Nr. 41, 50—52.

geben und schmiedet den Wolkenwandler sehr zu seinem Mißbehagen an die gegebene Wirklichkeit. Kein Lückenbüßer und keine Phrase soll ihm mehr erlaubt sein, keinem „genialen“ Einfall soll er mehr die Schwäche haben dürfen (die er gern für Stärke hält), sich hinzugeben: die Zucht einer sachlichen Gegebenheit spannt ihn ein.

Wir leben heute in der Gewöhnung einer so schwächlichen Nachgiebigkeit gegen den ungesunden Künstlerabsolutismus, daß wir unter allen Umständen unser Mitleid mit dem Pegasus im Joch zur Verfügung stellen, auch wenn der Pegasus zweifelhafter Rasse ist; daß wir ohne Besinnen für den Künstler Partei nehmen und ihn beklagen, wenn er sich irgendwelchen äußeren Anforderungen fügen soll, als wenn damit seiner Freiheit ein tödliches Unrecht geschähe, und als wenn nicht zu allen und gerade den guten Zeiten der Vergangenheit dem Künstlerrecht ein Recht und ein Bedürfen des Publikums gegenübergestanden wäre. Der Segen gegebener Aufgaben und Bestellungen wird verkannt, und die Wohltat gering geschätzt, daß die Künstlerkraft nicht schon bei der Erfindung zu stark angespannt, zu Aufsehenerregendem und Sensationellem hingedrängt wird, statt daß sie ungeschwächt der formalen Durchbildung gehörte.

Für einen jungen Maler von Rembrandts eigentümlicher Neigung zum Spintisieren und zur Eigenbrödelei darf man es als eine besondere und erzieherische Glücksfügung betrachten, daß ihm so zahlreiche Porträtaufgaben gestellt wurden. Er hat in der ersten Amsterdamer Zeit eine solche Menge Bildnisse gemalt[1]), daß es ein bloßes Rechenexempel ist, zu folgern, wie schnell sein Kopf sich gewöhnt haben muß, all die Operationen auszuführen, die vom Beobachten des Gegenstandes bis zum Wiederhervorbringen desselben ineinandergreifen, wie viel gehorsamer den Augen und dem Kopf und wie viel flinker seine Hände geworden sind, um eine so große Anzahl Bilder zu bewältigen, die doch nicht einmal die einzigen aus diesen Jahren gewesen sind. Man hat schon jener Zeit bemerkt, wie umständlich und mit wie viel

[1]) Bode schätzt die Porträte von 1632—34 auf ungefähr fünfzig, also fast $^1/_{12}$ sämtlicher Gemälde von Rembrandt. Hierbei sind Doppelporträte wie die in Hertford-House und die Anatomie mit ihren acht Porträten nicht einmal gerechnet. Auch nicht die Folge der Porträte, die Bode Nr. 56—66 als Rembrandts Schwester abbildet.

Zeitaufwand die Frühwerke Rembrandts gemalt sind; auch ist der Künstler ja nie in seinem ganzen Leben zu einer völligen alla prima Manier gelangt, und hat auch bei der späteren, freien Pinselführung eine verwickelte und pastose Technik geliebt; dennoch ist deutlich zu sehen, wie ihm an den Porträten dieser Jahre das Handgelenk leichter wurde, und der Ausdruck an Einfachheit gewann.

Nicht alle diese Bildnisse stehen auf gleicher Höhe; es sind ausgezeichnete und geringerwertige dabei; aber daß Rembrandt, dem Willen des Publikums sich fügend, diese Bilder widerwillig und mit Verleugnung seiner Überzeugungen gemalt, und daß er in Konkurrenz mit den angesehenen Porträtmalern der Stadt sich der Bildnismode fügend, einen „Mischstil" angenommen habe, läßt sich den Werken nicht ansehen, und ich möchte es nicht behaupten. Die Sache selbst brachte es mit sich, daß Rembrandt bei der Porträtaufgabe keine Lichtexperimente machte, und statt des scharfen, einseitigen Lichtes gleichmäßigere Beleuchtung wählte; die kühle Gesamthaltung des Tons und den Respekt vor der Lokalfarbe zeigen schon Werke der Leydener Zeit[1]). Überraschend aber wirkt es doch, einen jungen Künstler, dem das Einfache nicht genugzutun schien, der immerfort maskierte und posselte, der das Gesicht zu einem Übungsplatz aller möglichen Ausdrucksspiele zu machen pflegte, eine lange Reihe von Abbildungen der Wirklichkeit vor uns hinstellen zu sehen, mannigfaltige, höchst eindrucksvolle, in der Wiedergabe überzeugende Gesichter und Gestalten. Ein ansehnlicher Teil des ernsten und des eleganten Amsterdam ging durch seine Werkstatt; gesetzte Männer und Frauen in schwarzer Kleidung mit weißen Kragen und Manschetten, mit schwarzen breitkrämpigen Hüten oder gestärkten Hauben; die Jugend mit Schmuck, Perlen und Spitzen, mit Rosetten, Schleifen und Bändchen, als sollte es bald zur Pompadourmode kommen[2]).

---

[1]) Hinsichtlich des Temperaturgrades führen die Heliogravüren des „Rembrandtwerkes" manchmal völlig in die Irre. Das jugendliche Haager Selbstporträt (Nr. 16) erscheint in der Braunschen Heliogravüre so warm, als wenn es im Goldton der vierziger Jahre gemalt wäre. Nr. 18 z. B. von Fillon und Heuse gibt den Ton viel korrekter.

[2]) „Gepœdert en gekrolt, belintet en bestrikt", wie es einmal in Westerbaens „Poesien" heißt.

Nirgends aber die ſtählernen Halskragen mit ihren Metallreflexen und die Federbarette der Leydener Phantaſien. Erſtaunlich ſind vor allen die Frauenporträte, wie ſie denn gegenüber männlichen Zügen die unvergleichlich ſchwierigere Aufgabe enthalten. Die größere Diskretion des Ausdrucks, das feinere Spiel der Flächen, der Reichtum der Nuancen, wo man nicht durch ein paar kräftige Konturſtriche, durch die Charakteriſtik des Bartes helfen kann (da bei gewiſſen Männergeſichtern der Charakter faſt auf den Bart reduzierbar iſt), machen Frauenbildniſſe zum eigentlichen Prüfſtein für das Können des Malers. Die Jungen gibt Rembrandt nicht ſelten in dieſer Zeit mit einem einfachen Liebreiz und mit der Grazie wenigſtens des Gemüts, da die Grazie der körperlichen Haltung, ſofern wir uns nicht in die Renaiſſancekunſt und in die Ideale der Antike hineinſchrauben, dem nordiſchen Leben und ſeiner Kunſt nicht als etwas Weſentliches angehört. Die reifere Weiblichkeit zeigt er gern mit jener durch Erfahrung und Teilnahme am Leben gewonnenen Sicherheit des durchdringenden Blicks, welcher durch Wohlwollen und freundliche Behäbigkeit gemildert wird. Hier wäre an die Bilderbeecq des Städelſchen Inſtituts in Frankfurt am Main oder an den liebenswürdigen Ausdruck der Frau des Schiffsbaumeiſters (London, Buckingham-Palaſt) zu erinnern, die eben in das Zimmer ihres Mannes eingetreten iſt, um ihm einen Brief zu bringen. Sie kennt ihren Mann und weiß, daß ſie ihn bei der Arbeit ſtört; auch dreht er unwillig den Kopf herum. Aber den Brief will ſie ihm doch ſchnell geben; und nun ſind all dieſe Empfindungen mit einer gewiſſen humorvoll verlegenen Freundlichkeit auf dem Geſicht ausgedrückt. Von den Alten wäre hier die berühmte Dreiundachtzigjährige der Londoner Nationalgalerie zu erwähnen, wenn nicht überhaupt alte, gefurchte Geſichter ſo viel leichter charakteriſtiſch zu malen wären als jugendliche. Vielleicht aber dürfte hier Frau Eliſabeth Bas aus dem Amſterdamer Reichsmuſeum genannt werden mit ihren tiefliegenden Augen, den dünnen, zuſammengepreßten Lippen und dem ſtarken Kinn; ein Geſicht, aus dem reichliche Vertrautheit mit Geſchäften ſpricht[1]).

[1]) Es iſt neuerdings bekannt geworden, daß das Vermögen der hier Dargeſtellten ein Hotel war, de Prins. Das Gemälde iſt ohne Rembrandts Namen und ohne Datum. Kenner wie Eiſenmann und Bredius beſtreiten die Autorſchaft des Meiſters („Oud Holland",

11. Frau Margarethe Bilderbeecq Frankfurt a. M.

12. Schlafende alte Frau Radierung

13. Der Schiffsbaumeister und seine Frau — London, Buckingham-Palast

14. Frau Elisabeth Bas — Amsterdam

15. Die Anatomie des Dr. Tulp

Haag

Das Bildnis gehört freilich nur als Nachzügler in diesen Kreis, enthält aber die Quintessenz psychologischer Frühreife und kühler Objektivität, deren der junge Rembrandt fähig war.

Zeitlich am Anfang (1632), aber der Bedeutung der Bestellung nach steht im Mittelpunkt dieser Bemühungen die Anatomie des Doktor Tulp im Haager Mauritshaus. Es ist vermutet worden, daß diese große Bestellung ein Hauptgrund für die Übersiedelung Rembrandts von Leyden nach Amsterdam im Jahre 1632 gewesen sein möchte[1]). Der Doktor, den Rembrandt unsterblich machen sollte, hatte die größte Praxis in Amsterdam, so daß er — was durch die Seltenheit aufgefallen sein muß — in einer einspännigen Kutsche herumfuhr. Er war ein sehr reicher Mann und wohnte im modischen, neuen Stadtteil auf der Keyzersgracht nahe der Westerkirche. 1654 wird er Bürgermeister, scheint aber nicht „deftig" geworden zu sein, sondern behielt seine bürgerlich freundliche Art und ließ sich nicht anders als Claes Pietersz (mit Vor- und Vatersnamen) anreden[2]). Ein Porträt von Nikolaus Elias (Sammlung Sir, Amsterdam), zeigt ihn als Halbfigur auf eine brennende Kerze weisend, mit der Unterschrift: „Aliis inser-

---

1911 und 12, „Burlington Magazine" (März 1912 und Januar 1914). Vorgeschlagen als Urheber sind Jak. Backer, von dem ich auf einem Regentinnenstück des bürgerlichen Waisenhauses in Amsterdam wohl Köpfe von oberflächlicher Ähnlichkeit, aber entfernt nicht von solcher Modellierung gesehen habe, dann Bol. Gewisse Abstufungen in den Qualitätsgraden und in der Durchführung kommen eben bei Rembrandt vor und können mannigfach erklärt werden. Unter den Radierungen möchte ich der Elis. Bas die schlafende Alte B 350 nähern, von der Blanc p. 242 sagt, auch Leonardo würde den Kopf nicht besser gezeichnet haben! Coppier hat die Echtheit bezweifelt, p. 41, und das Blatt dem Bol zugewiesen. Man sehe übrigens weiterhin den Abschnitt: Rembrandt als Bildnismaler in dem nächsten Buch über die Nachtwache, wo ich auf das Bild der Elis. Bas zurückkomme. Über Elisabeth Bas und ihr Gasthaus de Prins oder de zwarte hond vgl. Amsterdam in de zeventiende eeuw in D. C. Meijers' Kapitel über die Stadt, S. 66.

[1]) Die Sezierung fand den 31. Januar 1632 statt und betraf einen Gehenkten, der aus Leyden gebürtig war. Im Juli 1632 wird Rembrandt als bei Uylenburch auf der Breestraat in Amsterdam „logierend" urkundlich bezeichnet. Jene Vermutung ist von Alb. Jordan, der im „Repertorium f. K.", VII (1884), S. 185 auch über die Entstehung des Bildes Kritisches äußert.

[2]) Bontemantel, „Regeeringe van Amsterdam", II, 490 f. Über dieses wichtige Buch bemerken wir weiterhin im ersten Kapitel des nächsten Buches über die Nachtwache das nähere.

viendo consumor". Dies ist also die Hauptperson der Anatomie, welche die medizinische Demonstration an einer Leiche macht, an der die Beugemuskeln und -sehnen des Vorderarms eben bloßgelegt worden sind; der Professor erklärend, die Kollegen — es sind keine Studenten — zuhörend und beobachtend. Zweierlei hat man zunächst an diesem merkwürdigen Gemälde hervorgehoben. Einmal, daß Rembrandt in der Darstellung einer Szene des wissenschaftlichen Unterrichts die gebräuchliche allegorische Personifikation der Wissenschaft verschmäht und — kann man hinzufügen — jenes Gemenge von wirklichen und allegorischen Wesen vermieden habe, ohne das Rubens zur nämlichen Zeit seinen Maria Medicizyklus nicht glaubte malen zu können[1]). Indessen war in diesem Fall das Programm der Besteller, die ihre Bildnisse wünschten, wohl maßgebender als die Ansicht des Malers; auch war bereits eine feste Überlieferung für die Form solcher Anatomiestücke vorhanden. Sodann als zweiter Ruhmestitel des Bildes etwas, das keinem Beschauer desselben entgehen kann, der Versuch, aus einer Summe von acht Bildnissen eine Szene mit Handlung, ein Bild von einheitlicher Wirkung zu machen. Auch hier gehört das Verdienst nicht Rembrandt ausschließlich. Die alten Beschreibungen und Abbildungen der damals als Neuheit und große Sehenswürdigkeit aufgesuchten anatomischen Hörsäle zeigen als Dekoration des Raums außer den aufsteigenden Bänken eine Menge Akzessorien, Skelette von Menschen und Tieren, Instrumente usf.[2]). Man kann sich denken, wie sehr diese Akzessorien den Stillebenmaler in Rembrandt bei dem Leydener wie bei dem Amsterdamer Kabinett gereizt haben mögen. Indessen ist er nicht der Erste, der diese Stücke aus seiner Darstellung wegließ; nur der, den es vielleicht mehr Überwindung gekostet hat. Der Erste ist er aber, seinem Gemälde durch Gruppenkomposition und Lichtbehandlung die Einheit der Wirkung zu sichern.

---

[1]) Beredt entwickelt von Burger, „Musées de la Hollande", I, 202 ff. mit dem Ausfall gegen die Corneliusschule und den „divin" Raphaël.

[2]) Über die älteren Darstellungen Vosmaer, die niederländischen Anatomiegemälde, „Zeitschrift für bild. Kunst", VIII (1873), 33—42, Michel, p. 324 ff., wozu noch Riemsdijk in „Oud Holland", XIV, 69 f. Die genaue Beschreibung des Leydener „Theatrum anatomicum" bei Orlers und in der Übersetzung des Meursius. Von Barläus gibt es Verse auf das Amsterdamer anatomische Institut.

So nahe es lag, um den gegebenen Mittelpunkt des zu erklärenden Objekts die Figuren als Gruppe zu komponieren, die Früheren hatten sich mit der Wiedergabe steifer Porträtgestalten begnügt. Rembrandt erfand das Motiv der Aufmerksamkeit, wodurch die Hörer an den Vortragenden gefesselt werden. Auch war dieses Motiv damals besonders gut gewählt; denn eine Sektion war keineswegs etwas Alltägliches. In Leyden z. B. hatte der Vorstand der Anatomie in zweiundzwanzig Jahren bloß sechzig menschliche Leichen (Tiere nicht gerechnet) seziert. Man hatte also Anlaß, wenn denn eine Sektion vorkam, gehörig aufzumerken. Einige Übertreibung in dem Bemühen, das gespannte Interesse der Hörer auszudrücken, läuft mit: die Wendung des Mannes, der das Blatt mit dem Namenverzeichnis in der Hand hält, ist gesucht; der Körper ist ganz ins Profil gestellt und der Kopf fast in Stirnansicht; auch ein Hörer der ersten Reihe streckt den Kopf etwas gar heftig vor[1]).

Das Hauptmittel indessen, mit dem die Anatomie komponiert wird, ist nicht das überlieferte nachwirkende Gruppen- und Linienschema, auch nicht die Raumdeutlichkeit; kommt man unter dem frischen Eindruck der großen Amsterdamer Hauptwerke nach dem Haag, so wird die Anatomie sicher abfallen; sie wird starr, mühsam, studiert scheinen. Gerecht wird man ihr erst, wenn man auf die Zuführung und Leitung des Lichts achtet. Der Rumpf des Kadavers fängt das Hauptlicht; die Köpfe haben ihren abgestuften Anteil Licht; die Ecken des Bildes sind dunkel; in eine ist als Lückenbüßer und Raumabschieber ein aufgeschlagener Foliant gestellt. Auf dem Kadaver liegt das Licht so stark, daß man an gewöhnlichen, nicht mit besonderer Sorgfalt hergestellten Photographien die Beobachtung machen kann, wie sein Licht überstrahlt und die angrenzenden Teile undeutlich macht, genau wie wenn man ein belichtetes Fenster vom Inneren her photographiert. Dieser stark beleuchtete, nur wenig verkürzte Leichnam ist die schwächste Seite des Bildes; hier bricht die Experimentierlust Rembrandts durch. Das Interesse, das Licht auf dem nackten Körper zu beobachten, welches ihn bei

[1]) Diese selbe vorgestreckte Kopfhaltung findet man auf dem „Ecce homo“ von 1634 (B 77) bei dem Mann mit dem Turban wieder, der von der Brustwehr gleich rechts neben dem Neger herausſieht.

seinen Aktstudien fast ausschließlich beschäftigt und ihn die Schönheit von Linien und Verhältnissen des Körpers gern übersehen läßt, überträgt sich hier auf den toten Körper. Ob er eine entkleidete Diana im Bad malt oder den Kadaver eines Hingerichteten, ist Rembrandt kein Unterschied; er sieht nur, wie das Licht auf die Flächen des hellen Fleisches fällt und zurückstrahlt. Es ist, als wenn die Kühle und seelische Gleichgültigkeit des Gelehrten, für den die menschliche Hülle in diesem Augenblick nur Erkenntnisobjekt ist, auf den Maler übergegangen wäre. Die ekelhafte Wollust des Lichts auf den breiten, grellen, nackten Flächen des Kadavers verletzt nicht sein seelisches Empfinden: er ist bloß Auge, bloß Beobachter der optischen Wirkung. Als Rembrandt 1656 eine zweite Anatomie malte (die, durch Brand stark beschädigt, im Amsterdamer Reichsmuseum aufbewahrt wird), hat er sein Frühwerk korrigiert und den Leichnam in die stärkste Verkürzung gebracht[1]), womit der unserem Empfinden widerwärtige Gegensatz des breit, bequem und fast vergnügt gelagerten Lichtes zu dem Ernst der Leiche entfällt. Man irrt sehr, wenn man in Rembrandts Verfahren auf der Anatomie des Doktor Tulp oder in der Urhäßlichkeit des Modells für die badende Diana (wahrscheinlich gab es kein anderes) eine „Geschmacklosigkeit" erblicken wollte[2]). Der Maler war so beherrscht von seinem Lichtproblem und ihm mit der Fühllosigkeit des Experimentators so ausschließlich zugewandt, daß sich alle anderen Empfindungen wie von selbst ausschalteten.

Will man wissen, wie Rembrandt, wenn es ihm auf Linien und Verhältnisse ankam, auch einen „schönen" Frauenakt zeichnete, so muß man

[1]) E. Müntz hat in der „Gazette des beaux-arts", 1892, I, 204, bemerkt, daß diese Verkürzung von Mantegnas totem Christus entlehnt sei. Ganz richtig. Aber sie würde ihn nicht interessiert haben, hätte er nicht eine solche Verkürzung gesucht. Die Ähnlichkeit mit dem Mantegnaschen Christus hat übrigens schon Gonse verzeichnet, „Gazette des beaux-arts", 1885, und vor diesem J. P. Richter, „Zeitschrift für bild. Kunst", XV (1880), S. 158 ff., der die Ähnlichkeit nicht zugunsten Mantegnas findet. Daß die Beziehung zu Mantegna nicht direkt sein könne, vielmehr das Titelblatt in einigen Ausgaben von Vesalius' Anatomie anregend auf Rembrandt gewirkt habe, meint J. Six in „Oud Holland", 1905, S. 37 ff. Es liegt noch näher, an Hendrick Goltzius' toten Adonis als Mittelglied zu denken.

[2]) Die Diana als Radierung, B 201, als Gemälde, „Rembrandtwerk", I, Nr. 47.

16. Diana im Bade Radierung

17. Schiff der Fortuna — Radierung

eine Radierung dieser Zeit betrachten, das sogenannte Schiff der Fortuna, wahrscheinlich eine Darstellung der Schlacht bei Actium. Hier findet sich eine am Mast des Schiffes der Fortuna stehende nackte Glücksgöttin, die selbst ein französischer und also in diesen Dingen nicht unkompetenter Kritiker „charmante“ findet[1]). Damit aber, daß auf dem Anatomiebild die Leiche nur als Beleuchtungsproblem vorhanden ist, hängt freilich zusammen, daß die körperliche Konstruktion ihrer, wenn auch entschwindenden Form vernachlässigt worden ist, und insofern hat Fromentin recht, wenn er sagt: „Ce cadavre n'est tout simplement qu'un effet de lumière blafarde dans un tableau noir.“ Wenn er aber weiter die Eigenschaften des späteren Rembrandt vermissend findet, das Anatomiebild lasse überhaupt kalt[2]), so will uns scheinen, daß er zu weit gehe, daß vielmehr bei wiederholtem Sehen das Bild immer mehr zum Rang eines Hauptwerkes (und nicht nur der ersten Periode) sich emporhebe.

Denn ist schon die Lichtökonomie des Bildes als Hebel der Komposition bewundernswürdig, so ist es vor allem die koloristische Haltung. Können schon mit Schwarz und Weiß z. B. in der Radierung erstaunlich farbige Wirkungen gewonnen werden, so hat man jedenfalls die Farben der Anatomie nicht beschrieben, wenn man sagt, die Kleider seien schwarz, die Kragen und Manschetten weiß (bis auf das Kostüm einer Figur, das mattviolett ist), der Grund sei grünlichgrau, stellenweise zu braun erwärmt, und im übrigen auf Gesichtern und Händen der Fleischton. Das Überraschende ist, wie die allerdings nicht zahlreichen Farben über die ganze Leinwand mit dem Grün der Leiche zusammengestimmt worden sind. Grün flimmert überall durch das Bild, gehoben und ergänzt durch die Akzente des Rots der Lippen und der Muskeln und Sehnenbänder, die an Vorderarm und Hand die Schere des Anatomen bloßgelegt hat. Man braucht nur die eigene lebende Hand gegen die einzelnen Gesichter des Bildes zu halten, um sofort der eingemischten grünlichen Töne inne zu werden. Die Behandlung der schwarzen Stoffe zeigt den vollendeten Farbenkünstler; denn das Schwarze bleibt immer farbig und ist an manchen Stellen wie Musik. Auch von

[1]) Blanc, p. 92, B 111, von 1633.

[2]) Ähnlich Blanc, „La vie de Rembrandt et son génie“, p. XXI.

wirklichem Weiß kann kaum die Rede sein[1]). Und so beruht auf dieser vereinheitlichenden Tonstimmung nächst der Lichtleitung und -verteilung noch weit mehr als auf der Gruppierung der Figuren das, was man an diesem Bild Komposition nennen muß, und womit es einen ungeheueren Schritt über das Niveau der Zeit hinaus bezeichnet. Der Gesamtton ist wirklichkeitsgemäßer und daher für die nüchterne anatomische Szene passender als der poetisch schöne Goldton des späteren Rembrandt. Der Vortrag, den man ängstlich und temperamentlos gescholten hat, ist allerdings, wenn man einzelnes wie die Krägen ansieht, eingehend, so daß die Details doch ziemlich weit gebracht sind; aber die Wirkung ist genügend breit und auf die Gesamterscheinung berechnet (daß an der demonstrierenden Hand Tulps die Grenze der Nägel gegen die Finger übergangen ist, will ich nicht betonen; es kann die Folge von späterem Verputzen sein; denn die Regel bei den Bildnissen dieser Jahre ist, daß der Nagelansatz gegen den Finger sehr deutlich abgegrenzt ist). Das Außerordentlichste bleiben jedenfalls die Köpfe, von denen die besten, und zumal der des Professors, den Maßstab dessen liefern, was der sechsundzwanzigjährige Künstler bereits vermochte. Vergleicht man diese und überhaupt die besten seiner Porträte des kühlen Tones dieser Jahre mit den entsprechenden Leistungen seiner Zeitgenossen in Amsterdam, die sei es bereits den Ton angaben, sei es als Junge eben bekannt wurden, so begreift sich, warum gerade diese Werkstatt überlaufen war. Die de Keyser, Claes Elias, Dirck Santvoort, Abraham de Vries, Jakob Backer, sie bleiben hinter Rembrandt zurück, weil seine Psychologie stärker entwickelt ist, weil er nicht nur den schärferen Blick, sondern weil er den tieferen Kopf hat und schneller die Dinge liest, die hinter der körperlichen Form ruhen.

Aus der großen Zahl der Bildnisse, die in diesen Jahren entstanden sind, mag man auf den Grad der Entschiedenheit schließen, mit der sich Rembrandt dieser Tätigkeit hingab. Der ganze Rembrandt war es aber

[1]) Das Lendentuch der Leiche erscheint, etwa gegen ein Taschentuch gehalten, quittengelb, wobei freilich der Firnis mitsprechen mag.

doch nicht, der in solchem Betrieb aufging. Bemerkten wir schon bei der Anatomie, wie in der Lichtbehandlung der Leiche die Experimentierlust durchbricht, so war dieser Kopf überhaupt zu unruhig und grüblerisch, um mit Scheuledern nur nach einer Seite zu sehen. Was er in Leyden angefangen, hatte in Amsterdam eine Ablenkung erfahren; er war auf eine feste, sich erbreiternde Straße gelangt, die geradeswegs zu Erfolg und Glück führte.

Es gibt Menschen, denen in der Einsamkeit wohler ist. Was ist Glück und äußerer Erfolg für Naturen, die ein starkes inneres Leben leben, dessen übermächtige, gebieterische Antriebe sich von außen nicht bestimmen lassen? An den Selbstporträten, die gleichzeitig neben den zuvor besprochenen Bildnissen hergehen, läßt sich sehen, daß Rembrandt in der Stille seine anderen Probleme weiter verfolgte. Überhaupt, wie gern würde unsere Darstellung länger bei der Frühzeit des Künstlers verweilen, umständlich darlegen, wie er sich bei allem Trotz der Selbständigkeit mit der Überlieferung, mit dem „Nicht-Rembrandt" tapfer auseinandersetzt: aber diese Außenkunst wirkt negativ, sie gibt Anregungen und zugleich Hemmungen, und unser Ziel ist, klarzumachen, wie Rembrandt Rembrandt wird, und was Rembrandt, er allein für sich, bedeutet. Gegenüber dieser Aufgabe, den freigewordenen und seines Wegs sicheren kennen zu lehren, tritt seine problematische Frühzeit zurück. Wir unterbrechen indessen hier die Betrachtung des künstlerischen Werdegangs. Denn es trat ein großes Ereignis ein, das entscheidendste in der Jugendgeschichte Rembrandts, seine Heirat.

Rembrandts Ehe. Die holländischen Frauen.

Wir wissen nichts von Rembrandts Lebenswandel vor seiner Heirat in der Stadt, die, wie alle großen Handels- und zumal Hafenstädte, reich an Verführung war. Von Holland überhaupt sagt ein Dichter jener Tage, es habe in der Verehrung der Liebesgöttin den Berg Eryx und Cypern übertroffen. In den Gemälden des Künstlers taucht früh ein jugendlicher Blondkopf auf, der oftmals wiederkehrt und neuerdings als Schwester Rembrandts in Anspruch genommen worden ist, die von Leyden mitgekommen sei, um dem Bruder den Haushalt zu führen. Dies ist möglich, aber bei dem Mangel aller äußeren Zeugnisse einstweilen nicht zu beweisen und nicht wahrscheinlich. Im Juni 1633 verlobte sich der Siebenundzwanzigjährige mit dem Fräulein Saskia van Uylenburch. Sie war eine junge Waise aus Friesland, die Verwandte in Amsterdam hatte. Zu diesen gehörte auch jener Kunsthändler Heinrich van Uylenburch, bei dem Rembrandt in seiner ersten Amsterdamer Zeit abgestiegen war, und so mag auf diesem Weg die erste Bekanntschaft entstanden sein. Saskia war ein reiches Mädchen; doch war dies kaum bestimmend für den jungen Künstler, der selbst auf dem besten Weg war, reich zu werden; diese Seite kam nur dann in Betracht, wenn Rembrandt seinen Neigungen zu leben und die Quellen seiner bisherigen Einnahmen versiegen zu lassen wünschte. Für ein solches Leben war freilich eine reiche Frau notwendige Voraussetzung. Offenbar entschied aber die

18. Bildnis, sog. Schwester Rembrandts — Mailand, Brera

19. Saskia. Zeichnung — Berlin, Kupferstichkabinett

20. Saskia Dresden

Persönlichkeit. Am besten und unmittelbarsten kennen wir Saskia aus der Zeichnung, die sich im Berliner Kabinett befindet, und unter die Rembrandt eigenhändig das Datum gesetzt, und daß sie einundzwanzig Jahre alt gewesen. Sie erscheint mit beiden Armen aufgelehnt, bequem und ohne Absicht von Grazie; ein breitrandiger Strohhut, mit Blumen umwunden, auf den Kopf gestülpt; in der rechten Hand hält sie eine Blume, die linke stützt den Kopf. Die Augen sind, wie oft bei Rembrandt selbst, nicht weit geöffnet, eher etwas beobachtend zusammengekniffen, die Nase ist leicht knollig, die Unterlippe stärker entwickelt. Mehr Jugend und „beauté du diable" als Schönheit in klassischem Sinne. Aus dem Gesicht spricht fraglos mehr Temperament als Geist.

Die Töchter des Landes hätten freilich die Möglichkeit auch einer ganz anderen Wahl dargeboten. Wie sich aber Rembrandt entschied, ist es von besonderem Interesse, auf diese Möglichkeiten einen Blick zu werfen.

Wo immer die Renaissancekultur eingedrungen war, gewann sie mit ihrer Anforderung und dem Rechtsanspruch allseitiger Ausbildung der Persönlichkeit und ihrer Fähigkeiten die an Freiheit gewöhnten oberen Kreise. Die Frauen der Gesellschaft fanden allenthalben sehr bald, was mit diesem Ideal des Renaissancedilettantismus und der „Gebildetheit" für ihre Stellung Förderliches zu erwarten sei. Sie suchten sich der neuen Bildung zu bemächtigen. Die Italienerin der Renaissance machte jenseits der Alpen Schule. Wenn selbst das protestantische Schweden erleben mußte, daß seine junge Königin, dazu die Tochter Gustav Adolfs, dem Zauber der katholischen Renaissancekultur (mehr als dem der katholischen Religion selbst) erlag, warum sollte die Frauenbewegung nicht auch Holland ergreifen? Es entsprach völlig dem, was man längst in Italien zu sehen gewöhnt war, wenn eine junge Utrechterin, das Fräulein von Schurman, schon in frühen Jahren alle Künste bemeisterte. Das Musizieren und Singen, Silhouettenschneiden, Malen und Modellieren, Glasgravieren und Kupferstechen war ihr geläufig[1]); mit drei Jahren soll sie schon in der Bibel und im Katechis-

[1]) Hierüber eingehend Schotel, „Anna Maria van Schurmann", 1853, im eersten Hoofdstuk.

mus haben lesen können. Sandrart hat ihr am Schluß seiner „Teutschen Akademie“ einen besonderen Abschnitt gewidmet. „Die Schurman“, sagt er, nachdem er von ihrer Kunst gesprochen, „war auch sonsten in der Theologia und Philosophia, auch fast in allen Sprachen grundgelehrt, briefwechselte mit den Gelehrten von unserer Zeit und zeigte sich in allem verwunderbar. Mit ihrem Exempel hat sie viele ihres Geschlechtes zu Ergreifung guter Studien aufgemahnet.“ In der Tat beherrschte sie außer den klassischen Sprachen und dem Hebräischen sogar das Syrische und Äthiopische. Aus einem Briefwechsel mit dem Erzieher des jugendlichen oranischen Prinzen Wilhelm II., André Rivet, ging ihre 1638 erschienene Schrift „De capacitate ingenii muliebris ad scientias“ hervor, deren französische Übersetzung den Titel führt: „Question célèbre, s'il est nécessaire ou non, que les filles soient sçavantes?“ Sie ging nicht so weit, wie gleichzeitige italienische Damen, die die „eccellenza delle donne“ auf einer Folie männlicher Unvollkommenheiten behaupteten; sie hielt sich mehr in der Defensive, und in der Tat waren die angesehensten Männer diesen Ideen sehr geneigt. Selbst eine so hausbackene Natur wie der Jurist und Politiker Cats, der als Dichter im ganzen Land ein ungeheures Ansehen genoß, war von diesen Bestrebungen der Frauen begeistert; schon sprach man davon, ob nicht durch weibliche Dozenten die Anziehungskraft der hohen Schulen gewinnen möchte; einstweilen erlaubte man jungen Mädchen das Anhören der Vorlesungen, freilich aus Furcht vor der Unmanierlichkeit der Studenten nur hinter einem Fenster, das nach dem Hörsaal ging[1]). Die Humanisten waren natürlich von der modischen Bildung der Frauen am meisten eingenommen; sie geizten nicht mit Gedichten und Lobsprüchen, wenn es einer „niederländischen Sappho“ galt. Die Schurman war ein Stern unter manchen anderen, und neben der hochgeborenen Pfalzgräfin Elisabeth, die von der Residenz ihrer Verbannung, vom Haag aus mit Descartes über die Glückseligkeit korrespondierte, schienen in den bürgerlichen Kreisen der Kaufmannschaft so hochgefeierte Lichter wie die Töchter Roemer Visschers, die

---

[1]) Barlaeus an Huygens 1636: „Per hiantem fenestellam aut fenestrulam, ut a petulanti juventute conspici nequeat.“ „Oud Holland“, VI (1888), 254 f.

in allen Künſten und Wiſſenſchaften dilettierten [1]). Mädchen dieſer Art waren in jeder Weiſe umworben, und die ſchöne Suſanna van Bärle beſann ſich eine rechte Weile, bis ſie einem Manne wie Konſtantin Huygens, dem Sekretär des Prinzen-Statthalters, ihr Jawort gab. Dieſe Frauenbildung, die vornehmlich die alten und die ausländiſchen Sprachen, dazu die Übung von Poeſie und Muſik umfaßte, war in erſter Linie intellektuell und äſthetiſch. Ohne Überraſchung darf man feſtſtellen, daß Ton und Anſtand, die nicht nur auf äſthetiſchen, ſondern auch auf ſittlichen Empfindungen beruhen, davon wenig geändert und gebeſſert wurden. Dieſe Einflüſſe waren in Holland noch zu neu, um, wie etwa in Frankreich, die notwendige Gegenbewegung und Schranke zu finden. In Frankreich war auf den Boccaccioton der Erzählungen der Königin von Navarra, auf die abſtoßende Immoralität des Renaiſſancehofes der Valois und den derben Soldaten- und Lagerton der „cour mal dégasconnée“ Heinrichs IV. ein Rückſchlag erfolgt. Die Marquiſe von Rambouillet zog ſich vom Hof zurück und eröffnete mit ihren Töchtern jenen Salon, in deſſen Unterhaltungen dem Gebrauch und der Gewöhnung anſtößiger Dinge und Worte eine Schranke geſetzt war. Es ſind nur die Auswüchſe dieſer Bewegung geweſen, als ſie ſelbſt die gewünſchten Früchte getragen hatte, gegen die Molières Genius ſpäter ſeine Verſpottung der preziöſen und gelehrten Damen gerichtet hat [2]). In Holland blieb zunächſt die Frauenbewegung auf dem intellektuellen Gebiet ſtehen, und wenn man noch im achtzehnten Jahrhundert fand, in Holland könne man in guter Geſellſchaft Dinge hören, die anderwärts als nicht zum guten Ton gehörend verpönt ſeien, ſo mag man ſich vorſtellen, wie es zu Beginn des ſiebzehnten Jahrhunderts, zu den Zeiten des Spaniſchen Krieges damit beſchaffen war. Beſonders die Hochzeitskarmina, ein regelmäßiger Beſtandteil bei Eheſchließungen und alſo ein Hauptrepertoire-

[1]) Über die Töchter Viſſchers iſt eine große Literatur vorhanden. Der Kürze halber verweiſe ich lediglich auf Jonckbloet [4], III, 316 ff. Sehr bezeichnend iſt auch das Gedicht, III, 56.

[2]) Über den Unterſchied der „véritables précieuses“ und der „précieuses ridicules“ ſiehe die Einleitung von Livet zu ſeiner Ausgabe von Molières „Précieuses“ und „Femmes savantes“. Im allgemeinen Petit de Julleville, „Hist. de la langue et de la littérature française“, IV, 1, chap. 2.

stück damaliger Poesie, waren reich an dick anstößigen Anspielungen. Als Huygens in einer Posse die nordholländische Einfalt vom Land im Gegensatz zu südniederländischer Verderbtheit in einer Holländerin schilderte, welche ihren Mann auf einer Geschäftsreise nach Antwerpen begleitet, dort aber, sich selbst überlassen, in eine böse Gasse gerät und von deren Bewohnerinnen ausgeplündert wird, erhielt er einen Brief von einer jungen Dame, die das Manuskript zu lesen wünschte. Eines der in diesem Punkte stärksten Stücke von Bredero, die „Lucelle", in deren Liebesszene der Vorhang allzuwenig Eile zeigt, zu fallen, war einer der Töchter Roemer Visschers gewidmet, und in der Widmung liest man allerdings, es möchte vielleicht über dem Inhalt des Stückes der königliche Purpur die Lilienweiße ihrer Wangen färben. Waren also selbst die Damen der Humanistenkreise vor Obszönitäten der Literaten nicht gesichert, so ging es vollends am oranischen Hof im Haag mit der großen, zeitüblichen Freiheit zu. Unter Prinz Moritz galt der Hof für „excessivement galante", und von seinem Nachfolger Friedrich Heinrich ging die Rede, „qu'il aimait beaucoup plus les femmes qu'il ne les estimait". Er hat sich dann mit der Gräfin Amalie von Solms, einer Hofdame der im Haag residierenden verbannten pfälzischen Kurfürstin Elisabeth Stuart, vermählt. Was Frauen und Mädchen damals anhören mußten, weiß man aus Shakespeare, und es ist ein guter Teil Tribut an die Zeitunsitten in der frivol witzelnden Unterhaltung bezahlt, die Hamlet in der Theaterszene mit Ophelien führt. Die Damen der Prinzessin Amalie brachte ein vornehmer Herr in ähnliche Verlegenheit, als er eine von ihnen fragte, „ce qu'elle pensait de la circoncision"[1]).

Eigentümlichkeiten und Sitten, die man allerdings kennen muß, um sich über eine gewisse Seite von Darstellungen holländischer Maler nicht zu wundern. Die Kenntnis und künstlerische Verklärung der Demi-Monde, die im neunzehnten Jahrhundert die gelbgehefteten Romane der französischen Literatur ausgebreitet haben, haben im siebzehnten Jahrhundert niederländische Maler besorgt, die Halssche Schule, die Vermeer, Steen, Metsu und andere. Aber auch bei den anständigen Frauen ist der Ton barbarisch;

---

1) In den „Memoiren" Friedrichs von Dohna (1898), S. 58 f.

das Mitzechen und Mitrauchen hat wohl nicht nur Jan Steens Frau verstanden, und wie sich Rembrandt mit seiner Saskia beim Frühtrunk gemalt hat, ist doch wohl eine recht vereinzelte Form, sich mit seiner Frau auf die Nachwelt zu bringen. Wobei man freilich hinzufügen muß, daß Saskia, auf dem Schoß ihres Mannes sitzend, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, so wenig wie Rubens' Helene im Pelz. In dem Dresdener Einzelbildnis der Saskia tritt ein reichlicher Ausdruck von Derbheit hervor, und daß es Rembrandt an Geschmack für derbes Temperament in dieser Zeit nicht fehlte, wird weiterhin zu sehen sein. Wenn also Saskia eine richtige Holländerin des siebzehnten Jahrhunderts war, so neigen wir zu der Ansicht, daß sie, von den gelehrten Neigungen unberührt, eine Gebildete im Sinn der Renaissancekreise nicht gewesen ist. Daß Rembrandt in diesem Sinn die Wahl seiner Ehefrau getroffen, würde mit allem, was wir sonst von seinem Dasein und Schaffen in den Jahren seiner Ehe mit Saskia wissen, übereinstimmen. Das Fräulein van Uylenburch machte den Porträtmaler, der bereits mit der reichen und vornehmen Gesellschaft Amsterdams Verkehr hatte, zu einem Mitglied dieser Gesellschaft. Diese Beziehungen knüpften sich also fester, und in den nächsten Jahren finden wir Rembrandts Pinsel sogar für die höchsten Kreise, für den Statthalter selbst, beschäftigt; es gab einen Punkt, wo auch seine Kunst sich den Anschauungen und dem Geschmack der vornehmen Gesellschaft zugänglich zeigte. Macht aber gewann sie nicht über ihn, und es wird sich eine Grenze erkennen lassen, an der sein innerstes Wesen dem, was in dem Habitus der oberen Kreise modisch und fremdländisch war, Halt gebot.

In den neueren kunstgeschichtlichen Studien hat sich eine Richtung herausgebildet, welche ihr Erkenntnisobjekt lediglich nach der formalstilistischen Seite analysieren zu sollen und erschöpfen zu können vermeint. In dieser Richtung ist ein gesunder Rückschlag gegen jenes hybride, weder dem Geschichtlichen noch dem Künstlerischen gerecht werdende und gewachsene Gerede zum Ausdruck gekommen, das sich kulturgeschichtliche Be-

trachtung nannte, weil es von allem etwas, nur nicht das wesentliche, seiner Aufgabe bewußte gab. Wer indessen den künstlerischen Problemen tiefer nachzugehen die Fähigkeit hat, wird allemal die Erfahrung machen, daß die formale Betrachtung nicht ausreicht, und daß gewisse dringende Lösungen nur von einem tieferen Erfassen der Zusammenhänge des Künstlers mit der Psychologie und den geistigen Kräften seines Volkes zu erhoffen sind. Das Rembrandtproblem ist gewissermaßen auch nur ein Stück des allgemeinen Kulturproblems, in dem Holland sein Eingeborenes mit der von außen zudrängenden Bildung auseinanderzusetzen hatte. Ein Problem, welches uns vielleicht jetzt erst in seiner ganzen Größe und seinem ganzen Ernst klar geworden ist, wo wir in einen ähnlichen Kampf eingetreten sind und uns nach klärender Erkenntnis, aber auch nach Bundesgenossen sehnen. Erst eine Zeit, die beginnt, in den Idealen der Renaissancekultur, in Individualismus und Klassizismus die tiefen Schlagschatten zu gewahren, die fast geneigt wird, jene Ideale für Idole zu erklären, ist reif geworden, die furchtbare Gewalt jener Schicksalsfrage zu empfinden und mitfühlend zu erleben, vor die das freie und protestantische Holland des siebzehnten Jahrhunderts gestellt ward, als es galt, eine Kultur hervorzubringen, die würdig sein sollte, dem großen Unabhängigkeitskrieg die Weihe einer weltgeschichtlichen Tat und einer geistigen Eroberung zu geben.

Diese Probleme sind es, die wir zunächst in einem anscheinend weiten Umweg zu erörtern haben. Sie lassen uns eine Weile Rembrandt aus dem Auge verlieren; wenn wir danach zu ihm zurückkehren, wird unser Gefühl für die gesamte geistige und kulturelle Lage des damaligen Holland so viel lebendiger geworden sein, daß wir die rein künstlerischen Fragen in den entscheidenden Punkten deutlicher zu begreifen und schärfer zu fassen hoffen dürfen.

Der Haag.

Merkwürdigerweise war der Sitz der Regierung, die den achtzigjährigen Freiheitskrieg gegen Spanien führte, seinem äußeren Gehaben nach das wenigst Holländische im Land. Der Hof des Statthalters war französisch. Das stolze Wort „je maintiendray", das der große Oranier geschrieben, stand am Schluß seiner französisch verfaßten Apologie, mit der er einst Philipp II., der einen Preis auf seinen Kopf gesetzt, geantwortet hatte. Noch war das in Südfrankreich gelegene Fürstentum Orange, von dem die Dynastie den Namen trug, im Besitz der Familie; es ist erst später von Ludwig XIV. annektiert worden. Der dritte Oranier, Friedrich Heinrich, war durch seine französische Mutter, die vierte Frau Wilhelms I., ein Enkel Colignys, des größten Opfers der Bartholomäusnacht. Der Einfluß und auch die tatsächliche Macht der Statthalterdynastie war unter seiner Regierung (1625—1647) fortwährend im Steigen; alles schien die Ausbildung der Erbmonarchie vorzubereiten, und niemand würde damals eine mehr als zwanzigjährige Parlamentsherrschaft vorausgesehen haben, wie sie nach der Mitte des Jahrhunderts infolge des sogenannten Staatsstreiches Wilhelms II. und seines frühen Todes tatsächlich eintrat.

Der Haag war keine Stadt und war nicht befestigt. Er bestand aus den Regierungsgebäuden, den Häusern der Gesandten, Diplomaten und der anderen Einheimischen und Fremden und all dem Zubehör, den der Unterhalt und die Bedürfnisse einer reichen Gesellschaft fordern, so daß man von dieser Seite an das Aussehen eines modernen Badeortes erinnert wird. Man findet in jener Zeit den Haag mit dem Faubourg St. Germain in Paris verglichen. Im Voorhout, dem parkartigen Gehölz, in dem das Huis ten Bosch erbaut wurde, bewegten sich zweihundert Equipagen, vergoldet und reich geschirrt, und ein französischer Berichterstatter bemerkt, die Schönheit der Pferde stehe nicht hinter den Sonnenrossen der Fabel zurück, „s'il m'est permis, de m'exprimer poétiquement en cette matière“ [1]). Übrigens waren die Equipagen mit sechs Livres jährlich besteuert. Schon begannen auch Anlagen und Villen in der Richtung nach dem Meer zu sich zu erheben, und die Lindenalleen des Haag wurden von den Poeten gepriesen. Von der Ansammlung zahlreicher Fremden und dem guten Ton im Haag zog jene Sprachmischung und -verwüstung Nahrung, gegen die sich in der Literatur die denkwürdige und nicht erfolglose Bewegung eines holländischen Purismus erhob. „Der nederlandtsche Papagey“, der lateinisch, französisch, spanisch und italienisch brockenweise in seine Muttersprache mischte, wurde eine Zielscheibe des Spottes. Im Haag aber herrschte das Französische unbedingt, und selbst junge vornehme Holländer taten gern, als ob sie kein Holländisch verstünden, und fanden es sehr „ennuyant“, wenn sie mit Landsleuten in der heimischen Sprache verkehren sollten [2]). Zumal die französischen und englischen Komödianten traten im Haag mit dem holländischen Schauspiel in erfolgreichen Wettbewerb, ja sie wurden gern vom Hof „gesubsi-

---

[1]) de Sorbière, „Relations, lettres et discours sur diverses matières curieuses“, Paris 1660, worin S. 11—195 drei wichtige Briefe über Holland. Dieses Buch ist selten. Ich habe es in Paris benützt. Die drei Briefe sind eben wegen der Seltenheit des Buches von Blok nach einer Abschrift im Besitz des verstorbenen Professors Fruin neugedruckt worden in „Bijdragen en mededeelingen“ (der Utrechter historischen Gesellschaft), XXII (1901), S. 11—89. Über Sorbière (1615—70) s. besonders die Einleitung des Buches „Sorberiana“; auch Blok a. a. O.

[2]) „Hagæ, ubi gallorum et gallizantium plena sunt omnia“. Man sehe ähnliche Zeugnisse bei Jonckbloet [4], III, 15 ff. und die Anmerkungen.

dieert“ [1]). Zahlreiche fremde Bühnenstoffe drangen damit in das holländische und deutsche Theater ein.

Der rechte Vertreter der kosmopolitischen Eleganz des Haag, und zwar von seiner liebenswürdigsten Seite, ist Konstantin Huygens, der Vater des berühmten Physikers, der Sekretär des Statthalters. Durch früh erworbene Sprachkenntnisse kam er schnell in der diplomatischen Laufbahn in die Höhe, war wiederholt in England und hätte als Attaché bei einer Gesandtschaft nach Venedig fürs Leben gern in Padua promoviert. Er durfte das Kompliment annehmen, daß er französisch schreibe, als wäre er im Louvre geboren, und italienisch, daß er Mitglied der Akademie der Crusca sein könnte. Durch Vielseitigkeit der Bildung erschien er als der typische „dilettante“ der Renaissance; er spielte eine Menge Musikinstrumente; in allen Leibesübungen war er geschickt (mit Ausnahme des Schwimmens) und kannte alle Wissenschaften und Künste. Jedem Natur- und Kunstgenuß im höchsten Grad zugänglich, hat er den Rheinfall von Schaffhausen und die Zypressen des Giardino Giusti in Verona bewundert und bei einer diplomatischen Sendung nach Orange nicht versäumt, im Andenken an Petrarca und Laura Vaucluse zu besuchen. Mit all seinen goldenen Gnadenketten, und trotzdem ihn König Ludwig XIII. zum Ritter des französischen Michaelsordens gemacht und ihm die Lilie in sein Wappen verliehen hatte, blieb er ein guter Holländer, voll Stolz auf sein Land, voller Glauben an seine Zeit und ihre Leistungen (wie wir denn zuvor vernommen haben, daß er Rembrandt allen Künstlern des Altertums vorgezogen), voller Ergebenheit für das Haus Oranien, dem er über sechzig Jahre gedient hat. Als Gefolgsmann, ja Faktotum des Prinzen Friedrich Heinrich zu einem unruhigen Leben mit fortwährendem Ortswechsel gezwungen, machte er zu Pferde oder in der Sänfte lateinische Gedichte und hielt, wenn es Gelegenheit gab, gern ein Symposium mit den Professoren und Humanisten in Leyden oder Amsterdam. Er besaß etwas von der genialen Leichtigkeit und Grazie italienischer Art, wie sie Holland fremd ist; er ging nicht in der Tätigkeit des Tages auf, sondern hielt sich immer

---

[1]) Man sehe die archivalischen Zusammenstellungen bei Roßmann „Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het nederl. tooneel“, 1915, S. 79 f., 141 ff.

etwas über den Geschäften, und es hat etwas Anziehendes, ihn erzählen zu hören, wie er sich im Alter, wenn ihn die Gicht nicht schlafen läßt, in den langen Stunden der Nacht auf die Madrigale der Marini und Guarino besinnt und sie ins Holländische und Französische übersetzt, wie jenes graziöse

„Donò Licori a Batto
Una rosa, credo io, di paradiso;
e vermiglia in viso
Donandola si fece e si vezzosa
che parea rosa, che donasse rosa“ usw.

Descartes rühmte von ihm, daß er die Dinge verstehe, noch ehe man sie ihm erklärt habe, und wenn Molière im Spott von dem Bildungsschliff der Kavaliere sagt: „Les gens de qualité savent tout, sans avoir jamais rien appris“, so vereinigten sich bei Huygens gründliche Studien und Leichtigkeit der Auffassung, um ihn in den Besitz der gesamten Bildung der Zeit zu setzen. Gewohnt, im Monat seine 100 oder 120 Briefe zu schreiben, hat er dazwischen die Gedichte gemacht, die mehrere Bände füllen, auch wohl eine derbe Theaterposse, über die seine Gegner, an denen es dem tüchtigen Mann nicht gebrechen konnte, die Nase rümpften[1]). Was aber die Religion angeht, so hätte er kein Adoptivkind der Renaissance und kein Vertrauter des Hofes sein müssen, wenn er ihr viel mehr entgegengebracht hätte als das durch die Politik gebotene Interesse. Er war nicht gleichgültig in Sachen des Bekenntnisses, aber die Humanistenkühle und die überlegene Toleranz, von der man nicht leugnen kann, daß sie inmitten des theologischen Haders manchmal angenehm berührt, lebte auch in ihm. Hier standen Politik und Humanismus im Bund, und es überwogen die Ansichten, denen Moritz von Oranien in seiner gleichmäßigen Abneigung gegen katholische wie kalvinistische Eiferer mit der Frage Ausdruck verliehen hatte, ob die Farbe der Prädestination eigentlich grün oder blau sei. Diese Gesinnung hinderte indessen selbst im Haag nicht eine weitgehende

[1]) Die Literatur über Huygens ist seiner Bedeutung entsprechend sehr umfangreich. Ich nenne nur die Namen Jorissen, Worp, Blok, Kalff. Von Aussehen und Erscheinung geben nicht wenige Bildnisse verschiedener Meister Zeugnis, vgl. „Onze Kunst“, 27, 1918, 1, 113 ff.

Rückſicht der Politiker auf die Forderungen der ſtreng kalviniſtiſchen Kirche, mit der die ſtatthalterliche Politik ſeit den Zeiten des Dordrechter Konzils in folgenreichem Bund ſtand, und lange Zeit hindurch war das Theater im Haag wegen ſeiner Zügelloſigkeit verboten. Auch ſonſt fehlte es nicht an Stellen, wo der holländiſche Lokalton durch glättenden Firnis und weltmänniſche Übermalung durchſchlug. Als 1642 die engliſche Königin herüberkam und mit allerhand Aufführungen gefeiert wurde, bemerkte der deutſche Graf Dohna, der lang in oraniſchen Dienſten ſtand: „Il y avait toujours du hollandais, quand nous voulions donner dans le royal.“ Die „grossièreté“, die „ongepolijstheid“ war nicht ganz wegzubringen, und in dieſer Zeit pedantiſcher Etikette kam es ſelbſt bei Hofe einmal vor, daß ein Streit um den Vortritt zwiſchen der Frau des engliſchen Geſandten und einer naſſauiſchen Prinzeſſin dazu führte, daß die Deutſche jene andere, die vorangegangen war, mit Gewalt zurückzog und der Engländerin eine Ohrfeige erteilte[1]).

[1]) Solche Fragen des Vortritts wurden übrigens zu allen Zeiten ſehr ernſt genommen, wenn auch die Löſung nicht immer ſo dramatiſch war. Ein entlegenes Beiſpiel in meiner „Weltſtellung des byzantiniſchen Reiches“, S. 7, Anm. 2.

Amsterdam und das holländische Leben.

Gegenüber der ab- und zuströmenden Gesellschaft des Haag, dem Hof des Statthalters, den hohen Beamten, Abgeordneten und Diplomaten bot Amsterdam das dauernde und lebhafte Schauspiel volkstümlichen holländischen Lebens und nationalen Selbstbewußtseins. Man sprach es hier gern aus, daß Amsterdam siebenundzwanzig Prozent der gesamten Steuern allein zahle, und es lag dort immer schon in der Luft, daß die oranische Devise einst an den Wällen dieser Stadt mit der anderen „Gott und Amsterdam" zusammenstoßen würde. Es wird bemerkt, diese Stadt besitze von den vier Elementen keines recht: die Sümpfe machten die Luft ungesund; das Wasser sei schlecht; im Winter sei vor lauter Wasser und Eis kaum Erde mehr da; zum Feuer fehle es an Holz, und man müsse Torf brennen; aber das Geschäft blühe und gleiche alles aus. Die Stadt war ausgedehnt und prächtig und wurde mit Paris verglichen; der Fremde bewunderte die Menge der schönen Häuser, die reichen Läden, die Kostbarkeit der Ausstattung in den Wohnungen; in ganz Europa, fand man, sei nichts der Keyzersgracht Vergleichbares in Pracht und Länge der Häuserzeile und dem reizend wechselnden Anblick der Giebellinien, der Brücken und Baumkronen. Es sind eben die Herrlichkeiten, aus denen später Jan van der Heyden seine schönen Bilder gestaltet hat. Die Keyzersgracht im Schwung ihrer Linie, im Zusammenwirken der Häuser und Bäume war bei der großen ersten Stadterweiterung des siebzehnten

Jahrhunderts geplant und ausgeführt worden. War das alte Rathaus unansehnlich (denn erst nach der Mitte des Jahrhunderts entstand der prunkvolle Neubau), so wies man mit Selbstgefühl auf die benachbarte städtische Wage als den Ort, durch den größere Werte und Reichtümer hindurchgingen als an irgendeiner anderen Stelle Europas zusammenzufinden seien. An der Börse vollends könne man die Welt kaufen und verkaufen [1]). Die Hafenanlagen an der Amstel und im Y, die Docks der Ostindischen Kompagnie waren große Sehenswürdigkeiten; man wollte bis zu zehntausend Schiffen zählen und verglich sie einer zweiten Stadt, einer schwimmenden Provinz, deren Hauptstadt Amsterdam sei; im Palast der Kompagnie sah man ethnographische Sammlungen von Ostasien, chinesische und japanische Gemälde, Abbildungen von Batavia, von den Molukken und den kaiserlichen Residenzen Japans. Die Gemächer der Aurora im fernen Osten schienen aufgetan („in thalamos, Aurora, tuos iam classibus itum est!"). In den Speichern lagen die Schätze des Westens aus Brasilien und Mexiko und die des Ostens, Elfenbein und Tabak, Gewürze und Wohlgerüche neben dem Korn aus Danzig und dem Holz aus Norwegen, Livland und den Wäldern der „Cherusker"; die Orangen und Zitronen hatte man so frisch, als hätten sie gar keine weite Reise gemacht; aber die Lebensgewohnheiten waren einfacher als im Haag und in Paris. Es fiel auf, daß etwa ein Abgeordneter der Generalstaaten ohne Pagen und Lakaien, bloß mit einem einzigen Bedienten ausging, und vom Kosmopolitismus der Bildung durfte man nicht zu viel erwarten. Eine Amsterdamerin, die Frau des holländischen Gesandten in Paris, sprach kein Französisch und traktierte sie besuchende Landsleute (die über ihren Mangel an Kultur die Nase rümpften) auf gut holländisch mit Bier, Butter und Käse, auf Porzellangeschirr angerichtet, „ce qui sent fort son Amsterdam".

[1]) „Hic mutuis contractibus venditur orbis, hic emitur", sagt Barlaeus in der „Medicea hospes". Über die Einzelheiten der Veränderung des Stadtbildes von Amsterdam, zumal über alles Topographische vgl. den mit Abbildungen reich geschmückten Abschnitt in dem dreibändigen Werk: „Amsterdam in de zeventiende eeuw", Haag, 1897 bis 1904.

Nirgends trat der Abstand des populären Wesens von der einströmenden Renaissancebildung entschiedener zutage als in der Tatsache, daß trotz des wahrhaft heidenmäßigen Reichtums und der wirtschaftlichen Erhebung, durch die Holland als das modernste Land von damals erschien, dieses ganze Dasein von einem kirchlich-religiösen Geist belebt und beherrscht wurde. Das Bedürfnis der Berührung und Auseinandersetzung mit Gott und göttlichen Dingen bestand aus den Tagen der Kriege übermächtig fort, da die Not beten gelehrt hatte; die Psalmen und die streitbaren Bücher des Alten Testamentes waren tägliche Nahrung. Was immer in der Gegenwart geschah, wurde mit jener heiligen Überlieferung verglichen und an ihr gemessen; hatte man sich im Kampf gegen das mächtige Spanien an dem Gedanken des auserwählten Volkes aufgerichtet, das Gott nicht verlassen werde, so erschien dem Eifer der kalvinistischen Prädikanten und den Siegern der Dordrechter Synode die Gegnerschaft der sogenannten Remonstranten nicht anders denn ein neuer Versuch, das Land in ägyptische Knechtschaft zu stürzen, und Moritz von Oranien, der sich als Politiker auf die Seite des strengen Kalvinismus stellte, sah sich als Befreier und neuen Moses gefeiert. Der Heidelberger Katechismus, das kalvinische Bekenntnisbuch, und die Bibel waren die Gesetztafeln der neuen Theokratie. Für ein versöhnliches und weitherziges, oder gar für ein undogmatisches, im Sinn der Renaissance mit Plato oder dem Stoizismus sich berührendes Christentum sollte kein Raum sein. Wie überall, wo die Reformation mit dem Staat verwuchs, hatten die mittelalterlichen Gedankenkreise und Anschauungen ein langes Nachleben. Als am Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Holland ein Buch gegen Hexen- und Besessenenwahn, Beckers bezauberte Welt, auftrat, erregte es das ungeheuerste Aufsehen. Dieses holländische Dasein war, im großen und ganzen gesehen, so gut wie unberührt von der ästhetischen Weltanschauung der Renaissance und ihrem Trieb, das Individuum zu befreien. Fern ab von jeder Poesie, war es auf das Nützliche, Praktische und Erbaulich-Religiöse gerichtet; daher denn ein wirklicher Dichter jener Tage, Vondel, aus der konfessionellen Befangenheit sich herausrettete und seltsamerweise zum Katholizismus, der von einer gewissen Seite her gesehen mit Renaissancekultur gleichbedeutend war, zurücktrat. Der anerkannte und er-

folgreichſte Dichter der kalviniſtiſchen Seite dagegen, deſſen Werke faſt ſo populär und verbreitet waren wie die Bibel, Jakob Cats, war Vondel an poetiſcher Begabung nicht gewachſen, und als Menſch einer von den mittelmäßigen Köpfen, die es durch talentvolle Akkommodation zu Erfolg und Würden bringen; er bekleidete fünfzehn Jahre lang das Amt des Großpenſionars von Holland. Dazwiſchen und danach bis in ſein hohes Alter ſchrieb er ſeine Dichtungen voll behäbiger und didaktiſcher Proſa. Nichts iſt bezeichnender für ſeine leidenſchaftsloſe, von keinem Verlangen beflügelte Versſchreiberei, als daß ihn die Liebe wenig, deſto mehr aber Heirat und Ehe inſpiriert hat. Der utilitariſch poſitive Zug ſeines Weſens tritt darin zutage. Alles iſt gedanken- und beziehungsreich, mit Reflexion beſchwert, und ſo empfiehlt er dem Leſer, wie das Huhn, das nach jedem Tropfen Waſſer, den es getrunken, den Schnabel emporſtrecke (wie bezeichnend iſt dieſes Gleichnis vom Hühnerhof des Hausvaters), nach jedem Wort ſeiner Poeſie nachzudenken.

„Hier mœt de Leser dœn, gelyck de kieckens drinken,
Det is op yder wordt een lange wyle dincken.“ [1])

Man rühmt ſeine Fähigkeit der Beobachtung der Wirklichkeit; er iſt darin ein rechter Holländer; auch ſcheut er vor dem Unanſtändigen nicht zurück. Auf allem aber liegt wie ein Meltau die Naſeweisheit des Moraliſierens; auch die Frömmigkeit ſeiner zahlreichen religiöſen Dichtungen iſt grundnüchtern und nicht ohne einige Beigabe phariſäiſcher Selbſtzufriedenheit. Wir ſind gewöhnt, an Dichter künſtleriſche Maßſtäbe anzulegen, weil wir von der Äſthetik der Renaiſſance erzogen ſind; das damalige Holland aber liebte Cats und las ſeine Bücher, weil man ſich daran erbaut fand und die Verſe nur eben als eine angenehme Zugabe ſchätzte [2]). Dieſe reichen Gegenſätze der Kultur wollen wohl beachtet ſein; in demſelben Land, wo

[1]) Wie ſehr das damalige Publikum gewöhnt war, ſich bei Kunſtwerken „etwas zu denken“, und wie verſchieden ſein moraliſierender Geſchmack von der Künſtleräſthetik des neunzehnten Jahrhunderts und der Renaiſſance war, dafür allerhand Beiſpiele in der Zuſammenſtellung von W. Martin, „Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft“, 1908, S. 727 ff.

[2]) Cats wurde auch ſehr bald ins Deutſche überſetzt. Bolte in „Tijdschrift voor Nederl. Taal- en Letterkunde“, XVI, 241 ff.

die Kunst von Cats populär war, konnte eine so künstlerische Kunst wie die holländische Malerei erblühen und den moralisierenden Zug, der ihr um die Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts noch anhaftete, abstreifen. Wir werden uns daran erinnern, daß derselbe Boden und dieselben Kreise, aus denen Rembrandt herauswuchs, der Predigt von Cats lauschten: „Was sind schöne Farben, wenn nicht gute Sitten den Geist und die Glieder verschönen? Das äußere Gebild ist eitel und muß jeden, der es sieht, langweilen. Denn die körperliche Schönheit ist vergänglich, und Bestand und Wert haben nur die Tugenden der Seele[1])." Solchen Kanzelton verlangte man zu hören; die ganze Bildung war kirchlich gefärbt. Als die Witwe König Heinrichs IV. von Frankreich, Maria Medici, 1638 Amsterdam besuchte und nach mehrtägigem Aufenthalt einen Sonntag abreiste, verließ sie die Stadt in der frühesten Morgenstunde, um die Zeit des Gottesdienstes nicht durch die weltliche Rhetorik offizieller Verabschiedung zu stören. Die Macht der Theologen war groß, und die städtische Verwaltung wie der Statthalter mußten, um den inneren Frieden zu erhalten und Verfolgungen der von der Kirche dissentierenden Kreise zu wehren, Sorge tragen, den Eifer der Diener der Kirche zu zähmen. Die weitgehende Freiheit der Rede, die Theologen jederzeit üben, fand eine besondere Empfänglichkeit in der allgemeinen Derbheit, ja Rustizität der Sitten. Die Polemik hatte keinen glimpflichen Ton, und wenn man sich im theologischen Hader Schimpfworte wie „rasender Hund" und „unbeschnittener Goliath" an den Kopf warf, so ist unsere Zeit einer zarteren Religiosität über andere Zeiten nicht zu richten berufen, da der konfessionelle Streit auf den Schlachtfeldern Europas ausgekämpft wurde, und die allgemeine Waffenfreudigkeit die Sitten des täglichen Lebens durchdrang. Wenn die größten dramatischen Dichter jenes Jahrhunderts dem wüsten Gehämmer der Schilde und Waffen, dem Poltern der Stöcke einen breiten Raum geben, wenn die Bühne Shakespeares, zumal in den Historien, voll ist von Schlacht und Gefecht, wenn das Prügeln bei Molière nicht die ultima, sondern die prima ratio

---

[1]) Die Stelle bei Denucdder, „Etude sur la vie et les œuvres de Cats" (1858), S. 179.

ist, so mögen wir uns vorstellen, welche unbändige Freude das Publikum an solchen Tätlichkeiten (die sich bei uns auf das Kasperletheater und seine Besucher zurückgezogen hat) empfand und wie ganz es darin ein Abbild der Wirklichkeit erblickte [1]).

Überhaupt bietet das Theater, hätten wir nicht die Malereien von Hals und seiner Schule, die uns das Geschmacksniveau der Soldaten, und die Werke der Bauernmaler, die uns Kneipe und Kirchweih zeigen, den getreuesten Spiegel der noch unverfeinerten Gesellschaftsformen. Im Parterre des Theaters war kein Kunstpublikum; es wurde gegessen und geraucht und mit Schalen geworfen, geküßt und geschrien, und als in Amsterdam das neue Theater 1638 eröffnet wurde, las man das Verbot an der Tür geschrieben gegen

„Tobackspijp, bierkan, snœpery,
Nocht geenerley baldadigheyd.
Wie anders dœt, word uitgeleyd,“

womit jenen üblen Sitten die Tür gewiesen werden sollte. Was vollends auf der Bühne an schmutzig derbem Ausdruck im einzelnen geboten wurde, und wie weit die Darstellung in Roheit und Schamlosigkeit ging, so daß die Geistlichkeit, deren Nerven nicht schwach waren, allen Grund hatte, das Theater zu bekämpfen, mag hier unbewiesen bleiben [2]).

Jeder, der von den Höhen der Hochrenaissance zum siebzehnten Jahrhundert gelangt, wird die nämliche Empfindung haben, als seien gnädige Wolkenschleier zerrissen, die die Tiefe deckten, indes man im reinen Licht der Höhe wandelte; als würden Stimmen des Abgrunds hörbar, die zuvor geschwiegen, und als qualme uns ein Gedüft und ein Bodensatz von Barbarei entgegen, die wir nicht mehr vorhanden wähnten. Die vornehmen

[1]) Über die Beliebtheit von Gefechten auch auf der holländischen Bühne siehe Kalff in seinen Beiträgen zur Geschichte des Amsterdamer Theaters. „Oud Holland“, XIII (1895), S. 23.

[2]) Jonckbloet [4], IV, 168—174, hat in dem Kapitel über Vondel einiges von Kraftstellen zusammengelesen.

und gebildeten Herren, die uns in van Dijcks Ikonographie begegnen, scheinen Abkömmlinge der Renaissance; aber ihr Extrem kommt erst im siebzehnten Jahrhundert zu Wort und bildlichem Ausdruck, in Callots „Misères de la guerre". Hier tut sich eine Welt auf, unerlöst und unbefriedet, durch ihr Dasein allein ein grauenvoller Vorwurf für die Gesellschaft, die im Kult der Bildung und Schönheit die Kluft vertieft hat, die zwischen ihnen und der Masse der Volksgenossen gähnt.

Das Fischer-, Bauern- und Schiffervolk, das sich in einem furchtbaren und grausam geführten Krieg seine Freiheit erobert hatte, bestand nicht nur aus „Geusen". Dennoch trat der Unterschied der nördlichen und südlichen Niederlande, deren Trennung trotz der noch in den dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts wiederholten Versuche zur Vereinigung gegen Spanien so gut wie besiegelt war, am schärfsten darin hervor, daß in den südlichen Landen der Adel die Führung hatte, in Holland aber seine Rolle verschwindend klein war. Das plebejische Element hatte hier gekämpft und gesiegt, und von den derben Formen dieses „old merry Holland" war es noch weit bis zu jener aristokratischen Gemessenheit, die man später als holländische „Deftigkeit" so charakteristisch fand. Diese Deftigkeit war erst das Erzeugnis jener sozialen Umbildung und Erhebung, aus der ein Patriziat hervorging. Wunderbar schnell bildete sich in den holländischen Provinzen eine Kaufmannsaristokratie, die sich politisch zur Oligarchie auswuchs. Die vor der spanischen Verfolgung aus den Handelsstädten der Südprovinzen einwanderndenFirmen hatten, wenn auch vielleicht nur vorübergehend, keine kleine Bedeutung für den sich hebenden Stand, wie denn überhaupt bei dem plötzlichen Erblühen Hollands auf allen Gebieten vom Handel bis zu den Künsten das Element der Réfugiés mit ihrer höheren Kultur in Rechnung gestellt werden muß [1]). Im ganzen aber war es eine Standesbil-

[1]) Daß sie als religiös Verfolgte die Partei der „steifen" Calvinisten im Remonstrantenstreit verstärkt haben, ist mehrfach bemerkt worden.

dung von gestern, und das Parvenütum fiel neben der bäuerlichen Einfachheit der Sitten zumal den Fremden scharf ins Auge. Einem Franzosen ging es gegen sein bereits heikel gewordenes Empfinden, zu sehen, wie hier üblicherweise mehrere Personen aus demselben Glas tranken; um so mehr erschien an diesen Bauern die Sucht nach Adelstiteln lächerlich, und der französische Gesandte Buzanval sprach schon 1604 davon als von einer „maladie épidémique de ce pays, de vouloir avoir des lettres de chevalerie". Es hatte mit englischen Adelsverleihungen zu der Zeit, als Königin Elisabeth den Holländern den Grafen Leicester zu Hilfe geschickt hatte, angefangen; nun war der Wunsch allgemein verbreitet. Cats legte seinem von Karl I. Stuart empfangenen Adelsdiplom solchen Wert bei, daß er es im Testament seinem Enkel vermachte [1]). Hooft, der ein Geschichtswerk über Heinrich IV., „den Großen", geschrieben, lag mit Erfolg dem holländischen Gesandten in Paris an, den französischen erblichen Adel zu erlangen; Huygens bekam ihn in England, und als Daniel Heinsius die Markusritterwürde von Venedig empfing, findet man hervorgehoben, diese Auszeichnung sei „non brigué ni mendié", da die Jagd danach das Gewöhnliche war [2]). Es fehlte nicht an abenteuerlichen Versuchen, sich Genealogien zu erdichten oder sich sonst emporzuschwindeln [3]), und das neue Amsterdamer Patriziat hat in kühnen Konstruktionen seinen Stammbaum auf den alten Adel des Landes zurückzuführen versucht. Der gewöhnliche, ja regelmäßige Weg war indessen, sich ein Rittergut zu kaufen und nach dieser Herrschaft den Titel zu führen. Die Mittel dazu bot der enorme Reichtum, der sich allen Berichten zufolge binnen kurzem zumal in Amsterdam aufsammelte, und vor dem alles, was Gunst und Beförderung brauchte, im Staube lag. Den

---

[1]) Frederiks in „Oud Holland", VII (1889), S. 187. Mit diesen holländischen Ambitionen hat der Stolz Scaligers auf seine Abkunft von den Veroneser Scalas nichts gemein, worüber ihn als an einem sehr empfindlichen Punkt die Jesuiten angriffen. Scaliger steht hier im Banne der französischen, ritterlich-soldatischen Überlieferung.

[2]) Man sehe z. B. in der Relation des Gesandten Gerol. Trevisano von 1620, wie er nach Venedig über das Anliegen zweier Herren berichtet, die die Ritterwürde von S. Marco zu erhalten wünschen.

[3]) Die drolligste Erzählung derart über einen Herrn van Heenvliet in den „Memoiren" Dohnas, S. 65 ff.

„irdischen Göttern", wie die Dichter und Schriftsteller gern die reichen Machthaber nannten, wurde in sehr undemokratischer Weise gehuldigt, und bald war der „Bürgermeisterton", Protzentum und Deftigkeit ein Stil geworden, der sich sehr merklich von der alten holländischen Ungebundenheit unterschied. Die jungen, vornehm gewordenen Leute in ihren eleganten Mäntelchen, Bändern, Nesteln und Spitzen, mit dem modischen, lang getragenen Haar, das den strengen Prädikanten ein besonderes Ärgernis war, begannen den Ton anzugeben.

Was war aber selbstverständlicher, als daß die Elemente, die nach dem Vorgang Italiens überall die Hebung einer aristokratischen Bildungsschicht befördert haben, Humanismus und Renaissancegeschmack, auch im Land des Erasmus von Rotterdam von der oberen Gesellschaft aufgenommen und begünstigt wurden? Seit dem fünfzehnten Jahrhundert galt in Italien der Besitz der klassischen Bildung als neue Adelslegitimation; sie berechtigte zur staatsmännischen Laufbahn. „Nur einem Humanisten traute man die Bildung und Begabung zu, welche für einen Sekretär nötig ist"[1]. Die Stellung, die Konstantin Huygens beim Statthalter einnahm, da er fließend Latein und die anderen Sprachen schrieb, entsprach der Rolle, die einst ein Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, Bembo und Sadolet bei den Renaissancepäpsten gespielt hatten, und es gab kaum ein größeres Lob für die holländischen Humanisten, als ihnen zu sagen, daß sie den Ruhm der Gelehrten am Hof Leos X. erreicht hätten. Und so griff auch hier jene Vermummung ins Klassizistische und jene Rezeption der Renaissance Platz, die sich als die „vornehme" Bildung allenthalben bevormundend der ruhigen Ausbildung nationaler Triebe, angeblich fördernd und entbindend, in Wahrheit aber durch innere Unvereinbarkeit gefährlich gegenüberstellte. Die holländischen Kehlen begannen, nach dem Posilipp zu girren; dort wünschten sie, die würdigere Geburtsstätte gehabt zu haben. „Patria, da veniam, rustica

[1] Burckhardt, „Kultur der Renaissance", 1. Ausgabe, S. 224.

terra tua est.“ Das eigentliche Hauptquartier des holländischen Humanismus und des Renaissancedilettantismus, der Herd ihrer gesellschaftlichen Propaganda (da wir die Universitäten früher schon berührt haben) war das Landhaus Muiden des Drostes Hooft, des „dynasta Mudanus“. Hier verkehrten die „Spitzen“ der Gesellschaft, die Dichter und die gebildeten Damen, und man hielt darauf, nie unter der Zahl der Grazien und nie über der der Musen zusammen zu sein. Hier war eine Oase, wo man nichts von Geschäften und den Kolonialsorgen in Indien und Japan hörte, sondern sich von schönen und gelehrten Dingen unterhielt, philosophierte, scherzte und bankettierte, Musik und Literatur pflegte und die geistigen Genüsse mit Rheinwein und trefflicher Mahlzeit mäßigte. Der Hausherr von Muiden, Hooft, berühmter durch seine vaterländische Geschichte, als durch seine an das Muster Senekas angelehnten Dramen, hatte zweiundfünfzigmal den Tacitus gelesen, um seinen Stil zu bilden. In seiner Gesellschaft spannte gern der Professor Barläus aus, wenn er vom Katheder herabstieg, sprach dem Glas zu und freute sich, als ein „semipaganus“ seine Muse für die „Elegantien“ der alten Götter und Göttinnen anrufen zu dürfen, statt für die christlichen und religiösen Dinge, die nach seiner Meinung keinen freien Flug gestatteten. Aber in dieser antikischen Maskerade sucht man ohne rechten Erfolg nach einem Herz- und Gemütston. Als Barläus nach fünfundzwanzigjähriger Ehe seine Frau verlor, klagte er in einem Brief, wie Tithonus jammere er morgens auf seinem einsamen Lager, wie um Leucothea Apoll am Tage; als Adonis suche er seine Venus, und wenn er Orpheus wäre, so würde ihn kein Cerberus schrecken, um seine Eurydike zurückzuholen; wäre er Admet, so möchte er wiederholen, was Alkeste getan, und so geht es Seiten weit in einem gesuchten, wahrhaft parvenümäßigen Stil, der sich mit gelehrten klassischen Brocken brüstet [1]). Aber auch andere, die nicht Professoren und Gelehrte waren, glaubten ohne den Schatz mythologischer Metaphern, und ohne das ganze Personal des Olymps zu beschwören, keine Verse machen zu

[1]) Von Worp mitgeteilt in „Oud Holland“, V (1887), S. 111 f. Ähnlich der endlose gedrechselte Kondolenzbrief an Wicquefort, als dessen Vater starb, zwar ohne klassische Vergleichungen, aber in kältester lateinischer Phraseologie.

können [1]). Manchesmal war denn auch die antikische Draperie nur eine durchsichtige Hülle, wenn man auf Aktualitäten zielte, und sich doch dem nächsten Angriff entziehen wollte. Daraus entstand in der europäischen Literatur das Genre der sogenannten Schlüsselromane oder Schlüsselstücke, hinter deren antikischen Figuren sich moderne Gestalten erschlossen [2]).

Bei besonderen Gelegenheiten traten dann die Geschöpfe des holländischen Humanismus aus ihren Konventikeln hinaus in die freie Luft des Tages, und der Amsterdamer, so unantik er war, wurde mit dem heidnischen Olymp behelligt. Kein Anlaß war dazu günstiger als der feierliche Empfang Mariens von Medici, der man wohl zu zeigen gedachte, daß man sich auf medicäischen Geschmack verstehe und derartiges auch könne. Es verlohnt, um von der Renaissanceinvasion einen Begriff zu geben, der Schilderung dieser Feste eine kurze Aufmerksamkeit zu widmen.

Für den Empfang der Königin lag an der Ostschleuse des Haarlemer Meeres beim Gasthaus zum Hirsch ein prächtig geschmücktes Schiff der Ostindischen Kompagnie bereit; indessen zog die Majestät den Landweg vor und kam, geleitet von dem in Gala uniformierten Amsterdamer Reiterkorps, dem drei Trompeter in Purpur vorausritten, unter dem Geläut der Glocken und furchtbarem Krachen der Geschütze nachmittags in der Stadt an. Die zwanzig städtischen „Centurien", die Bürgermilitärkompagnien, über 2000 Mann mit Lanzen oder Büchsen (von der Art wie auf Rembrandts Nachtwache) bildeten Spalier. Denn das Gedränge war ungeheuer. Die Fenster, die Dächer, die Äste der Bäume, die Raaen der Schiffe, selbst die Giebelzieraten der Häuserfronten waren von verwegenen Kletterern besetzt; nie, meinte die Königin, weder in Italien noch in Paris, habe sie auf engem Raum so viel Menschen beisammen gesehen. Es gab Empfang

---

[1]) Man sehe bei Jonckbloet [4], IV, 328, 360 und überall die Beispiele von Reyer Anslo, Antonides van der Goes, Jonckys usw.

[2]) Ich erinnere unter vielen an Barclays berühmte Argenis, an Vondels Palamedes, an Costers Iphigenie.

und feierliche Rhetorik[1]); am Dam und am Schweinemarkt ſtanden Triumphpforten, und man ſah die Vermählung Mariens mit König Heinrich IV. dargeſtellt, mit Herkules, Mars und Pallas zur Seite, da die Renaiſſance nun einmal dieſe Heidengötter den Schutzpatronen und Heiligen untergeſchoben hatte; dann die Königin wieder auf einem Löwengeſpann, von ihren fürſtlichen, kronentragenden Kindern und von Allegorien umgeben. Es regnete die vier Tage ihres Aufenthaltes Gedichte und Aufmerkſamkeiten; als Parole für die Soldaten ward „Maria“ ausgegeben; die Direktoren der Oſtindiſchen Kompagnie laden ſie ein, und ſie wird zu einem Büfett geführt, beſetzt mit den Delikateſſen des Oſtens und durchduftet von Moſchus, Sandelholz und arabiſcher Myrrhe; man verehrt ihr Porzellanvaſen, japaniſche Lack- und Perlmutterarbeiten. Auch die Judengemeinde will nicht zurückbleiben und ſendet für den königlichen Tiſch die Spezialität ihres Backwerkes, ungeſäuerte Brote. Das Hauptfeſt aber fand auf der Binnenamſtel ſtatt, wo eine ſchwimmende Inſel, „ein neues Delos“, künſtlich gebildet war. Ein Schiff erſchien, das Neptun, umgeben von den vier Erdteilen, und Merkur als Schutzpatron von Amſterdam trug; dann eine Folge von Darſtellungen, die Eltern der Gefeierten, die mediceiſchen Ahnen, die Krönung der Stadt Amſterdam durch Kaiſer Maximilian unter Aſſiſtenz der Kurfürſten des Reiches (die Stadt Amſterdam iſt auf die ihr durch die kaiſerliche Majeſtät des Deutſchen Reichs verliehene Krone immer ſehr ſtolz geblieben und hat auch 1648 bei der Trennung vom Reich nicht daran gedacht, die Krone aus ihrem Wappen zu entfernen); endlich in fünf Bildern die Verheerung Frankreichs durch die Bürgerkriege mit reichlichen Perſonifikationen und Allegorien und ſeine Wiederherſtellung durch Heinrich IV., den galliſchen Herkules; man ſah Vulkan, wie er mit einem eiſernen Reifen den auseinandergehenden galliſchen Globus wieder zuſammenſchmiedete. Der ganze Olymp war zur Mitaktion aufgeboten. Schließlich ward eine Seeſchlacht aufge-

[1]) Die damals regierenden vier Bürgermeiſter von Amſterdam haben ſich in dem berühmten kleinen Regentenbild der Galerie des Moritzhauſes im Haag von de Keyſer verewigen laſſen. Der Stich danach von Suijderhoef teilt Anlaß und Namen mit. Bredius und de Groot im „Catalogue raisonné“ der Haager Sammlung, S. 203. (Der neue Katalog von 1914 liegt mir nicht vor.)

führt, bei der alle Mitwirkenden reichlich Amstelwasser zu schlucken bekamen.

Man wird, indem man sich diese Festlichkeiten vergegenwärtigt, alsbald an den „Introitus Ferdinandi" erinnert, den Rubens wenige Jahre vorher in Antwerpen zu Ehren des spanischen Infanten arrangiert hatte, oder an die mit allegorischen Gestalten und heidnischen Nuditäten durchwobenen Gemälde seines Luxembourgzyklus, der ja auch der Verherrlichung der Medicäerin diente. Man nahm diese Ausdrucksweise der italienischen Renaissance wie ein unentbehrliches Requisit des Feststils herüber; sie drängte sich auf die dramatische Bühne wie in die Festimprovisation der öffentlichen Straße. Bei ähnlichen Gelegenheiten konnte man den Statthalter Friedrich Heinrich als Perseus dargestellt finden, der Andromeda-Holland befreit. Auch die Aufführungen bei der Friedensfeier von 1648 waren voll von diesem importierten Schwulst, und sicher war man besonders stolz, auch in diesen Stücken auf der Höhe der Mode zu stehen.

Die Stadt Amsterdam ließ eine offizielle Beschreibung der medicäischen Festlichkeit abfassen, wie dies auch bei späteren Anlässen wiederholt wurde. Den Text schrieb Barläus, und das Buch, das lateinisch und holländisch erschien, war mit schönen Kupfern geziert[1]). Freilich schauen uns diese Bilder seltsam an. Eine wohlgenährte Holländerin, der man einen Helm aufsetzt und ein Medicäerwappen in die Hand gibt, wird, auch wenn man sie von allen Extremitäten her gehörig dekolletiert, noch immer keine Pallas, und so mag man es überhaupt für eine Illusion und eine klassizistische Hyperbel halten, wenn Vondel Amsterdam als ein neues Tal Tempe begrüßte.

Die Amsterdamer Humanisten waren doch nur ein enger Kreis, und von den lebenden Bildern jener Festlichkeit wissen wir bestimmt, daß sie von

[1]) Der Titel ist „Medicea hospes". Im Cabinet des estampes der Pariser Bibliothèque Nationale sah ich ein Exemplar dieser Festschrift, jedes Blatt auf großes Format aufgezogen und die Kupfer mit der Hand koloriert, in einen prächtigen Folioband zusammengebunden mit den Festbeschreibungen des Einzugs der englischen Majestät 1642, der Aufführungen von 1648 und des Einzugs König Karls II. 1660. Hinsichtlich der Kupfer ist auf die Arbeit Dozys in „Oud Holland", XV (1897), S. 34 ff. zu verweisen. Für die Mode allegorischer Darstellungen auch auf das Kapitel Jonckbloets über Jan Vos.

zwei Männern entworfen waren, dem Arzt und Dichter Samuel Coster und dem Advokaten Johannes Victorinus (alias Jan Vechters), die zu den Freunden des Muidener Schlosses gehörten.

Im Grund ist es gewagt, von der vorlauten Literatur, die gern das Urteil der Nachwelt verführt, auf das Leben selbst zu schließen. Regte sich selbst in den Humanisten etwas wie Schamgefühl darüber, daß sie die Muttersprache vernachlässigten, so ist überhaupt das holländische Herz unter der wälschen Maskerade und Vornehmtuerei nicht zu verkennen. Der Zauber der schönen Form, der sich in Italien übermächtig zeigte, seit die Politik selbst Kunst und Virtuosentum geworden war, erwies sich als ungefährlicher in einem Land, das von ästhetischer Stimmung noch wenig berührt, von Politik und kirchlichen Interessen erfüllt war, und dessen Politik einen sehr sachlichen Inhalt und sehr bestimmte Ideen vertrat. Der Spanische Krieg, der nun doch nach zwölfjähriger Unterbrechung seit 1621 weiterging und neben dem Dreißigjährigen Krieg in Deutschland seine eigenen Bahnen behauptete, hielt die Gemüter in Holland in der nun schon eingewurzelten Empfindung starken nationalen Selbstgefühls und des Glaubens an das eigene Recht und die eigene Kraft. Es hatte noch Geltung, was der Dichter ausgesprochen:

„Wenns Land Gefahr läuft, ist jedweder Bürger ein Soldat."

Mit Verachtung sah man auf die hispanisierten Südprovinzen, auf die kulturell überlegenen, aber politisch ohnmächtigen Lande von Brabant und Flandern und war zufrieden mit der bäuerlichen Einfachheit der Nordprovinzen, die in aller Unbildung das eine, was not tat, in wortloser Entschlossenheit ergriffen und vollführt hatten. Eines der erfolgreichsten Stücke der Amsterdamer Bühne, worin dieses Thema in derber Lustspielweise behandelt wurde, war Brederos Jerolimo, der spanische Brabanter, gegenüber dem unerzogenen und gutmütigen Amsterdamer Volk der verwelschte Südniederländer, der prahlerische arme Junker, mit all seinen höfischen Formen ein Bankerotteur, die Karikatur des spanischen Hidalgo.

Auch das militärische Selbstgefühl wehrte sich gegen den humanistischen Überlegenheitsdünkel. Die Hochschätzung der Alten war ja nicht allein im Kult der Schönheit begründet; vielmehr war für das praktische Leben und für vielerlei Wissensgebiete die alte Literatur als Ratgeberin und Auskunfterteilerin noch unentbehrlich. Wenn sie nach dieser Seite durch die moderne Wissenschaft und insbesondere die Naturwissenschaft entbehrlich geworden ist, und das Interesse an ihr in ein antiquarisch-historisches sich verwandelt hat, so war die Lage zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts noch eine ganz andere. Die kosmopolitisch gewordene Renaissance stand im Zenith ihres dogmatischen Ansehens. Der Katalog der Bibliothek Moritzens von Oranien, eines der größten Feldherrn, dessen Lager eine Art Universität der Kriegskunst zumal für den protestantischen und hugenottischen Adel bildete, ist neuerdings bekannt geworden[1]). Es ist kein Virgil und kein Horaz darin, aber Cäsar in mehreren Ausgaben, Xenophon, Livius und Tacitus, Älian und Polyän, Marc Aurel und Machiavells discorsi. Die Editio princeps der Taktik des byzantinischen Kaisers Leo hat der Leydener Philologe Meursius dem Prinzen Moritz gewidmet. Das Studium der antiken kriegswissenschaftlichen Literatur war, wie man sieht, Vorschule und Begleiterin der Praxis[2]). Doch fehlte es begreiflicherweise nicht an Kriegsleuten, die von der Theorie, und zumal einer so uralten, weniger hoch dachten. Als eines Tages der Graf Christian von Dohna im Zimmer des jungen oranischen Prinzen Wilhelm einen Plutarch fand, meinte er, was der Vater des Prinzen, der Statthalter Friedrich Heinrich geleistet, sei doch mehr als die Taten der Alten, und die Eroberung von Maastricht, dessen Fall 1632 die

[1]) Veröffentlicht von Chrouſt in „Oud Holland", XV (1897), S. 14 ff.

[2]) Dies wird bis auf die Einzelheiten der Herübernahme des Drills der römischen Legionen bestätigt in den Ausführungen von Roloff, Moritz von Oranien und die Begründung des modernen Heeres („Preußische Jahrbücher", 111 [1903], S. 255 ff.). Justus Lipsius, dessen Buch „De militia Romana", 1595 erschien, war der Lehrer des Oraniers. Wie sehr sich Moritz für die Berufung des Philologen Scaliger nach Leyden interessierte, ist S. 59 erwähnt worden. Moritzens Vetter, Wilhelm Ludwig von Nassau, sagte, Latein und Geometrie seien die richtige Vorbereitung für den Feldherrn; auch bekannte er sich zur Taktik des Kaisers Leo. Jähns, „Geschichte des Kriegswesens", 874 ff.; Hans Delbrück, „Geschichte der Kriegskunst", IV, 179 ff.

ſpaniſchen Verbindungen zerſchnitt, ſei ein ander Ding als die Eroberung Aleſias durch Julius Cäſar, da dieſer doch nur gegen wilde Gallier, ſozuſagen gegen Vieh gekämpft habe, aber nicht gegen gute und diſziplinierte Soldaten. Um einen Fürſten zu erziehen, bedürfe es des Umgangs mit Leuten von Welt und mit Büchern von Welt, aber nicht der Pedanterie vermeintlicher Klaſſiker[1]). So ganz leicht ging es alſo doch nicht, das trotzige Selbſtgefühl einer jugendlichen Nation vom Anſehen einer fremden Gedanken- und Erfahrungswelt zu überzeugen, und etwas wie die querelle des anciens et des modernes, die nachmals die literariſchen Kreiſe Frankreichs ſo lebhaft beſchäftigen ſollte, lag allenthalben in der Luft Hollands, wenn es auch diesſeits des Kanals nicht zu einer ſo hochmütigen und grundſätzlich ausgeſprochenen Verachtung von Überlieferung und Altertum gekommen iſt, wie ſie in England Bacos „instauratio magna“ vertrat.

[1]) „Mémoires de Fréd. de Dohna“, S. 56 f.

Das Problem der holländischen Kultur.

Es ist fast ein Gemeinplatz geworden, den modernen Geist, wo er immer zuerst seine Flügel geregt hat, als den Befreier von mittelalterlichem Dunkel, von mittelalterlicher Gebundenheit zu begrüßen. Aber damit wiederholt man nichts weiter als das historische Schlagwort eines Emanzipationskampfes, die Negation, mit der er sich vollzog; die Frage nach dem neuen Inhalt wird darüber vergessen. Vielleicht kommt einmal die Zeit, wo man die Antike, die sich als Bundesgenossin dem Werden des modernen Geistes zugedrängt hat, als seine größere Feindin betrachten wird denn das Mittelalter. Vielleicht kommt die Zeit, da man erkennen wird, der moderne Geist sei, indem er sich von der Antike umgarnen ließ, der schlimmsten Reaktion verfallen, und statt sich von ihr beflügeln zu lassen, sei er von ihr mit Ketten (wenn auch vielleicht mit Rosenketten) umwunden worden.

Niemals ist in Wahrheit die Antike untergegangen. Keine Macht der Welt, auch nicht das Christentum, hat einen so ungeheueren Anteil an der Weltgeschichte wie die Antike. Es ist besser, sich das einzugestehen als sich darüber zu täuschen. Auch gibt es in der ganzen Weltgeschichte nichts Rührenderes und Ergreifenderes als die Versuche, eine volle Unabhängigkeit von ihr zu gewinnen. Immer wieder sind diese Versuche gescheitert; aber sie

sind erneuert worden und müssen erneuert werden. Denn die Vergangenheit darf nicht Herr werden über unser Recht auf die Zukunft.

Die im Mittelalter zutagetretende Geburt der modernen Nationen war ein Anfang; es ist wie das feierliche Grauen des Tages, wenn in die kalten Schatten das rote Licht fährt, der Augenblick, da die nationalen Sprachen gegen das Latein der Kirche und das Latein der Literatur ihr Recht durchsetzen, da Rolands Horn ertönt und die Gestalten der Nibelungen auftauchen, da die Gotik ihre Türme zum Himmel hebt, im Geist und im Buchstaben, in der Form wie im Inhalt fern, ja entgegengesetzt der Antike. Diese verheißungsreiche Entwicklung wurde durch die Renaissancekultur abgebrochen. Es war nun einmal beschlossen, daß für die moderne Welt an Stelle des natürlichen Wachstums eine aufpfropfende Erziehung treten solle. Niemand könnte sich, ohne lächerlich zu werden, beifallen lassen, mit der Kritik eines einzelnen die Weltgeschichte korrigieren zu wollen.

Die Renaissance hat den Begriff der Bildung im modernen Sinne mit der vorwaltenden Betonung der wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen geschaffen. Indem sich die obere Gesellschaft dieser Bildung bemächtigte, hob sie sich von der Masse des Volkes und ihrer vorzugsweise religiösen Bildung hinweg, die nun als Unbildung nicht anders denn in einem Gegensatz erscheinen konnte. Der stärkste Rückschlag, der von dieser Seite gegen die Renaissance erfolgte, war die deutsche Reformation, und die Tatsache eines solchen Rückschlags machte auf der Renaissanceseite einen tiefen Eindruck. Das weltgeschichtliche Ergebnis dieser Bewegung war, daß die Renaissance ihre Grundlage verbreiterte und nun auch Religiosität, mindestens im Sinn äußerer Kirchlichkeit, in die Forderungen ihres Bildungsbegriffes aufnahm.

Der starke Zusatz erkältender Konvention in diesen Vorstellungen springt in die Augen; das Innerliche wurde grundsätzlich veräußerlicht, die ganze Bildungspädagogik in ein System von Regeln gebracht. Indem die Renaissance beispielsweise die Kunst als ein Element der allgemeinen Bildung proklamierte, hat sie die Folgerungen ihres Aristokratismus gezogen. Der Fürst, der Gebildete soll es als seine Standespflicht ansehen, auch wo innerliches Interesse fehlt, die Kunst zu pflegen. Es ist seine Repräsentations-

pflicht. Daß die Kunst drei Jahrhunderte von diesen Anschauungen gelebt hat, kann man ihr ansehen. Sie ist zu gutem Teil Mittel der Repräsentation geworden, und die Innerlichkeit ist ihr verlorengegangen.

Nirgends ist dieses Renaissanceexperiment in größerem Maßstab gemacht worden als in Frankreich. Der Rationalismus, das eigentliche Grundwesen der Renaissance, hat sich hier im Zentralisieren und Reglementieren erschöpft, um planmäßig zu zivilisieren. Denn vor Ludwig XIV. und Colbert stand das Mittelalter hier noch aufrecht. Als Bernini für den Umbau des Louvre nach Paris gerufen wurde, hatte er den Eindruck eines Soldatenstaats; man lud ihn alsbald zu einer Truppenrevue; die Soldaten waren die größte Sehenswürdigkeit des damaligen Frankreich. Einer der Marschälle bat ihn in sein Haus, da seine Frau an Kunstfragen Interesse nehme; er selbst wisse nichts davon; worauf Bernini mit dem Beispiel Luculls und Cäsars antwortete, die große Feldherren gewesen seien, aber im Frieden höheren Genüssen nachgetrachtet hätten. Von den Musenhöfen, die sich in Italien seit langem um die Kondottieri, Fürsten und Kardinäle gesammelt, war noch wenig nach dem Norden gedrungen. Dies wurde nun nachgeholt, und es ist bekannt, mit welchem Erfolg. Überlegung und Regel, Rationalismus und Akademismus standen Pate; die Bildung verlangte eine gebildete Kunst; die Rezeption der Antike vollzog sich in vollem Umfange. Die Überlieferung, die so gegründet worden, hat sich bis heute behauptet. Sie ist ein Stück Leben und Macht Frankreichs geworden. Daß sie aber das ganze Frankreich sei, möchte schwerlich jemand beweisen. Pascal und Portroyal sind im Schmollwinkel geblieben, und wo ist die Spur des grandiosen französischen Mittelalters, seiner Kreuzzüge, seiner Mystik und seiner Kunst, die nicht aufgegangen sind in Jesuitismus und „sacré cœur“?[1])

[1]) Die Gegenbewegung wird allmählich sichtbar. Die „Jeune France“ hat bereits eine lange Vorgeschichte im romantisme; wenn man will, ins achtzehnte Jahrhundert hinauf. Taine über den „Esprit classique“. Die feindseligen Bewegungen gegen den Klassizismus von Didron, Lassus und Violet-le-Duc an bis zur Heftigkeit von Courajod und seiner Schule.

Dies war die Schicksalsfrage, vor die das kleine Holland im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gestellt wurde. Die Kultur der Welt war die der Renaissance, sie hatte am Kanal nicht halt gemacht; sie fand ihren Weg bis nach Stockholm zur Tochter Gustav Adolfs. Wenn England der Schauplatz war, wo sich dem Fürstenabsolutismus des Jahrhunderts zuerst die große „Rebellion" entgegenwarf, um neue Gedanken zu verwirklichen, sollte vielleicht Holland ausersehen sein, einen anderen, nicht minder mächtigen Absolutismus, den der Renaissance, zu brechen?

Die politischen Voraussetzungen waren günstig. Es war kein Einheitsstaat vorhanden, der in politischen und kulturellen Fragen durchgegriffen hätte. Überall Freiheit und Partikularismus, ein Fortschreiten durch Kompromisse. Kein zersetzender Individualismus, sondern eine stillschweigende Einigkeit über wesentliche Dinge, ein gegenseitiges Verantwortlichkeitsgefühl, Sicherheit, Ruhe und Mut[1]). Eine herrschende Aristokratie in der Bildung begriffen, aber noch nicht gefestigt. Sie war noch zu jung, um in Verbindung mit dem Humanismus der modischen Renaissance Autorität zu bilden und sich mit ihrem Geschmack dem Volksganzen aufzudrängen[2]). Die Literatur, gegenüber der bildenden Kunst der empfindlichere Gradmesser der öffentlichen Meinung, zeigt eine große Mannigfaltigkeit aus der Fremde zudringender Elemente, von denen der Klassizismus nur ein einzelnes war. Auf der Bühne stand das gelehrte, antikisierende Drama den Ritter- und Abenteuerstücken und Historien englischer, spanischer und französischer Art gegenüber, der vielverschlungenen, romantischen Begebenheit mit Kampf, Entführung und Liebesintrige. Das italienische Schäferspiel, das Er-

---

[1]) Fremden fielen die Schöpfungen des Gemeinsinns besonders ins Auge, die schönen öffentlichen Anlagen und Bauten, die gemeinnützigen und Wohltätigkeitsinstitute. Noch im letzten Viertel des Jahrhunderts hebt Temple in seinen „Remarques sur l'état des Provinces unies" diesen Zug hervor (im 4. Kapitel).

[2]) Das Unvolkstümliche des Muidener Kreises gegenüber der Malerei, seine literarische Leistung als „Schulpoesie" scharf bezeichnet von Hoogewerff, „Oud Holland", 29 (1911), 89 ff.

zeugnis einer müde gewordenen, von ernsten Geschäften ausgeschlossenen und tatenlosen, nach Arkadien entflohenen Gesellschaft trat wie ein fremder, modischer Ton neben die Anfänge eines holländischen Sittenlustspiels. Wenn die Humanistenkreise Akademien zu stiften gedachten, um durch Apoll und die Musen die Barbarei zu sittigen und die Kluft zu füllen, die Holland als Ganzes von der gebildeten Welt trennte, so war weiten Kreisen des Landes eben diese Bildung verdächtig. Wenn die geistreichen Dilettanten des Muidener Kreises nach den Regeln der klassischen Poetik Dramen schrieben, so gefiel dem Publikum des Theaters der bunte Wechsel von Ort und Zeit und die farbige Fülle besser als die magere Doktrin und ihre Anwendung, und wenn Daniel Heins mit pontifikaler Sicherheit in seiner Bearbeitung der aristotelischen Poetik verkündete, das Drama habe keine Charaktere darzustellen, sondern Handlung[1]), so brach eben jenseits des Kanals durch den Nebel der Bücherweisheit, dem roten Nordlicht gleich, der Genius eines Dichters, der in seinen Dramen nach umgekehrter Regel schuf und Charaktere zeichnete, die sich der Phantasie der Menschheit tiefer eingeprägt haben als alle Poetiken der Welt. Vielleicht war aber die Hauptsache, daß sich die Kreise der neuen Bildung durch ihre religiöse Haltung isolierten. Inmitten des lebendigen Interesses für Religion und Kirche standen sie mit ihrer Lässigkeit einsam und mit ihrem Spott über die heiligen Fledermäuse und Kircheneulen fremd der Masse ihrer Landsleute gegenüber. Wäre nun ein überwältigendes Talent unter ihnen aufgestanden, oder gar ein Genius, so möchten sie wohl breiteren Einfluß gewonnen haben. So aber ging von ihnen als stärker strahlendes Licht nur Vondel aus, und dieser hatte durch seinen Glaubenswechsel eine Schranke zwischen sich und die Nation gesetzt. Joost van den Vondel ist die höchste Erhebung der damaligen holländischen Literatur. Er besitzt dichterischen Schwung, Pathos und den langen Atem strömender Rhetorik, die den anderen versagt sind[2]). Der dogmenstrenge, starre, unästhetische Cal-

[1]) „Fabulam non homines qua homines exprimere vel imitari, sed qua agunt . ." Heinsius, de tragoediae constitutione liber.

[2]) Vondel ist typischer Barock. In diesem Sinn hat Schmidt-Degener in einem Artikel „Rembrandt en Vondel" den grellen Unterschied zwischen ihm und Rembrandt herausgearbeitet. „De Gids" 1919, Nr. 2.

vinismus stieß ihn zurück, während die formale Bildung der Humanisten ihn anzog. Vielleicht war es vor allem das Bedürfnis seiner künstlerischen Phantasie, das ihn zum Katholizismus zurückführte; er wollte den heidnischen Mythus so wenig missen wie den katholischen. Daß er hierin nachgab und zum alten Bekenntnis zurücktrat, hat ihn um die Rolle gebracht, die ihm sonst beschieden gewesen wäre, der Milton Hollands zu werden. Es gebrach ihm jetzt die dem nationalen Dichter unentbehrliche Resonanz gemeinsamer Überzeugungen in den Fragen, die für die damalige Stellung Hollands immer die wichtigsten blieben. In dem Werk seines Alters, im Luzifer, hat ihm der Abfall der Niederlande vorgeschwebt; er zielte mit dem abtrünnigen Engel auf Wilhelm von Oranien und verknüpfte symbolisch die politische Rechtsfrage mit dem Mythus der sträflichen Auflehnung gegen die geheiligte und göttliche Autorität. Er konnte in keinen stärkeren Widerspruch gegen das religiöse und politische Credo der Holländer, welches ein und dasselbe war, geraten.

Zu den Elementen des Widerstandes, die sich gegen die Renaissancekultur sammelten, ist schließlich noch eines, das mächtigste, zu erwähnen. Es ist der Faktor von Blut und Rasse, den man als eine letzte Erklärung anzurufen pflegt, obwohl dies eine Rechnung mit unbekannten Größen ist. Man muß sich dabei gegenwärtig halten, daß die nördlichen und südlichen Niederlande *eines* Stammes sind, und daß ihre gänzlich verschiedene Kultur, die schließlich in dem Gegensatz Rubens' und Rembrandts gipfelt, nur aus ihrer gänzlich verschiedenen Erziehung und Geschichte zu begreifen ist, womit dann der Begriff Rasse sich von selbst aus dem einer irrationalen, unveränderlichen Substanz in den einer historisch gewordenen und modifizierten Größe verwandelt. Wenn man zur Erklärung der Rezeption der Antike in Italien am Ausgang des Mittelalters die Wahlverwandtschaft des halb antik gebliebenen italienischen Volksgeistes ins Treffen geführt hat, so mag man wohl oder übel den Widerstand Hollands gegen die Renaissance aus der Sonderart des dortigen nationalen Ingeniums erklären. So tritt denn der leicht beweglichen Phantasie, der Illusion der

Schönheit und Poesie, der Mythologie und dem Pathos, kurz, allem über die Wirklichkeit hinaus Begehrendem, die Wirklichkeit Negierendem ein Naturell entgegen ohne Pathos, ohne den Kult der äußeren Schönheit, ohne das Bedürfnis fortwährender Illusion, die nüchtern niederdeutsche Art, von der Wirklichkeit als dem Gegebenen auszugehen, sie sinnend zu vertiefen, statt über sie wegfliegend zu träumen. Das platte Land scheint auch in geistigen Dingen verwandte Gestaltungen zu begünstigen. Schwung und Poesie waren nicht die Eigenschaften, die man den Holländern zutraute, und in Paris wollte man finden, ihre Verse röchen nach Bier. Das nüchtern Bäuerliche und Einfache der Zustände schlägt so sehr durch, daß selbst die gebildeten Humanisten für ihr Pathos keinen langen Atem besitzen und zu bald in einen Ton herabsinken, der uns trivial anmutet. Was soll man sagen, wenn selbst Vondel den weißen Alabasterbusen einer Schönen mit einem Süppchen geronnener Schafmilch vergleicht? Wenn die poetische Anrede: liebes Süßmilchherz begegnet und wenn Barlaeus den geschmacklosen Einfall hat, den Drang nach Poesie mit einem Hautausschlag zu vergleichen, der anhaltendes Jucken verursache.

Einer der besten Gradmesser für die Art einer Nation und ihrer kulturellen Entwicklungsstufe ist die Rolle, die den Frauen zufällt. In Frankreich, wie überall, wo die Renaissance Boden gewann, begannen in den gesellschaftlichen Zirkeln die Frauen die Führung an sich zu nehmen; es hat in Holland nicht an Versuchen ähnlicher Auszeichnung gefehlt; aber sie waren spärlicher. Fremde fanden die holländischen Damen nicht weniger schön als die Pariserinnen; besonders die Frische des Teints findet Bewunderer; aber man konstatiert die größere Trägheit von Blut und Temperament. Liebes-, Eifersuchts- und Rachegeschichten fehlen. Man begegnet der Erörterung, was wohl die Ursache sei, daß die Liebe in Holland nicht als eine Passion erscheine, ob die allgemeine Freiheitsliebe selbst einer Herrin des Herzens sich ungern füge, oder ob das überall verbreitete Geschäftsinteresse nichts anderes aufkommen lasse, oder ob es dem dortigen Temperament von Natur an Leidenschaft und Hitze fehle. Der gute Ruf der Ehen, so wird angedeutet, schreibe sich, genau wie die Ehrlichkeit der Geschäftsleute, mehr von Phlegma und Gewohnheit als von einer besonderen

Moralität her. Die Zähigkeit der Holländer wird — und dies ist keine üble psychologische Beobachtung (Temple hat sie ausgesprochen) — mit ihrer Phantasielosigkeit erklärt; denn wer einen unruhigen Geist habe, finde sich bald zu dem, bald zu jenem gelockt und bleibe nicht bei seinem Vorhaben.

War somit der gesellschaftliche Zustand noch nicht allzuweit von seinem natürlichen Boden entfernt, fremde zivilisierende Einflüsse noch ohne tiefere Bedeutung, und kann man den Geist, der zutage trat, als einen bäuerlich-ordinären bezeichnen, so kam zu diesen Gegebenheiten ein Antrieb hinzu, der der allgemeinen Kultur des siebzehnten Jahrhunderts angehörte, gerade in Holland aber in den unentwickelteren Zuständen ein großes Entgegenkommen fand, der Naturalismus. Es gehört zu den schwierigsten, noch kaum angegriffenen Aufgaben historisch-philosophischer Forschung, die Abwandlungen und Verschiebungen der menschlichen Psyche von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Generation zu Generation zu verfolgen. Vergleicht man das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert, die Zeit der Renaissance und der Reformation mit der des Dreißigjährigen Krieges, so ist es, als habe man sich an den subtilen Feinheiten der Form, an der haarspaltenden Dialektik der Gedanken müde gedacht und gestritten und gehe nun zu den elementaren Argumenten der Fäuste über. Das ganze Dasein verliert etwas von seinem geistigen und ästhetischen Charakter; aus den Bildungs- und Überbildungstendenzen rettet ein Rückschlag vollsaftiger, ja derber Natur. Nach der Apotheosierung und Verflüchtigung des Menschlichen in ein Übermenschliches folgt die derbsinnliche Mächtigkeit erdgeborener Kreatur. Breitspurig, wie die Gestalten des siebzehnten Jahrhunderts vor unserer Phantasie stehen, in breitkrämpigen Hüten und wallenden Federn, in Stulpstiefeln und Lederkollern, brauchen sie eine größere Erdfläche, sie leben auf größerem Fuß und haben einen Blutreichtum, der den Aderlaß zur Bedingung der Gesundheit macht.

Überall tritt dieser Zug stärkerer Erdschwere im gesteigerten Naturalismus zutage. Aber nicht allenthalben kann er sich gleich frei entfalten. In Italien bleibt er das Sammelwort einer Partei; zu mächtig stehen ihm

Überlieferung und Kult der Form entgegen. Zumal auf dem Gebiet der bildenden Künste ist Stil und Ideal so mächtig, daß arte und natura nur als Gegensätze empfunden werden. Erscheinungen wie Caravaggio haben revoltierend gewirkt; aber sie sind überwältigt worden, und ihren nachhaltigsten Eindruck haben sie auf Ausländer hinterlassen [1]). Wurde somit der Naturalismus als Ausdrucksmittel innerhalb der italienischen Kunst isoliert und ausgestoßen, so zeigt sich doch in diesem Fall, wie unzureichend eine Beurteilung der bloß formalen Seite sein würde, die den Naturalismus etwa als Kontrastwirkung eines hohl gewordenen Manierismus konstruieren wollte. Denn seine Wurzeln lagen viel tiefer. Formal lehnte die italienische Kunst den „vulgären" Ausdruck im Geist des ihr anerzogenen Aristokratismus und des Sinnes für das übereinkömmlich und standesmäßig Zugelassene, den sogenannten „decoro", ab; stofflich aber wurde sie zu weitgehender Nachgiebigkeit gezwungen, indem die Kirche, die große Nährmutter der Kunst, mit jenem Aristokratismus doch nicht bestehen konnte. Es war eines der großen Momente der neuen Propaganda der restaurierten katholischen Kirche, den Volksinstinkten entgegenzukommen und sie mit Mitteln und Sensationen zu fesseln, die der Grobheit der gemeinen Sinne entsprachen. Dieser neuen Demokratisierung der Kirche entsprang der Kult des Gräßlichen und Aufregenden, der seine Nahrung aus einer Asketen- und Henkerphantasie zog. Die Gladiatorenspiele gehörten der Vergangenheit; hier aber waren die neuen „circenses", die durch Roheit und Grausen, Blut und Mord, wenn auch alles nur Bild war, die Menge anzogen und erheben machten. Darstellungen der gräßlichsten Martyrien, der ausgesuchten Foltern, das Ekelhafte und Häßliche wurde von der aristokratischen Kunst Italiens gefordert, auf daß sie zur Masse hinabsteige und sie ergreife [2]).

Diese Erscheinung reicht weiter als die katholische Kirche. Wo sich immer eine volkstümliche Kunst von Spanien bis nach England und Holland damals Bahn brach, da wiederholte sich jener Kult des Gräßlichen. Die

---

[1]) Für Rubens ausgezeichnet Burckhardt, „Erinnerungen aus Rubens", S. 15—18.

[2]) Vgl. jetzt J. von Schlosser, „Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte". 6. Heft, S. 100, die Theorie zu der im Text beschriebenen Praxis (Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 192, 2).

dramatiſche Bühne iſt dafür eine beredte Zeugin. Wie die Handgreiflichkeiten mit ſtumpfen und ſcharfen Waffen, mit Säbeln, Dolchen und Stöcken, ſo waren es Verbrechen, Mordtaten und Geiſtererſcheinungen, die das Publikum, unerſättlich im Bedürfnis nach Gruſeln, verlangte. Und da die Phantaſie der Heidenzeit hierin ein Repertoire zuſammengebracht hat, das ſchwer zu überbieten iſt, ſo ſchwammen ſelbſt die Humaniſten in der populären Strömung und durchſuchten Ovids Metamorphoſen, die alten Tragiker und beſonders Seneka, nach Schauergeſchichten und Entſetzlichem. Medeens Kindermord und Thyeſtes' gräßliches Mahl kamen den Nerven des ſiebzehnten Jahrhunderts eben recht. Wenn bei der Darſtellung der Eroberung Trojas das kleine Söhnchen Hektors vom Turm geſchleudert wurde, ſo fiel, wie ein gleichzeitiger Bericht von Amſterdam ſagt, die Laſt des Körpers den Zuſchauern ſo hart und härter aufs Herz als auf den Boden der Bühne, und überall ſtrömten die Tränen. Wenn bei der Sintflut gemalte Leichen über die Szene geſchleift zu ſehen waren, ſo war auch dies höchſt rührſam. Coſters armer Lazarus mußte handgreiflich zeigen, wie der Reiche in der Hölle ſaß und nach einem Waſſertropfen ſchmachtete. In Coſters Itys hatte Procne ihr Kind, um ſich am Vater zu rächen, auf offener Bühne zu erwürgen, in Stücke zu hacken und dann mitzuteilen, nun gehe ſie, um das noch warme Fleiſch zu braten, damit es der Vater als Wildbret genieße. Einen der größten Erfolge dieſer Richtung erzielte Jan Vos, deſſen Tragödie „Titus en Aran" oder Rache um Rache im November 1641 zur erſten Aufführung kam. Es war genau die Zeit, da Rembrandt an der Nachtwache arbeitete. Es iſt der Mühe wert, den Inhalt jener Tragödie mitzuteilen [1]).

Der römiſche Feldherr Titus Andronicus feiert ſeinen Triumph über die Goten und führt deren Königin Thamera ſamt dem überwundenen Häuptling Aran, einem Mohren, der Liebhaber der Königin iſt, mit im Triumphzug. Aran ſoll danach ſterben. Aber die Königin rettet ihm das

[1]) Ich gebe ihn nach Jonckbloet [4], IV, 383.

Leben, indem sie den Kaiser von Rom heiratet. Aran brütet Rache gegen Titus Andronicus. Des Titus Tochter ist die Verlobte von des Kaisers Bruder; nun stiftet der Mohr die Söhne der Thamera auf, diesen Bruder zu ermorden, an der Tochter des Titus Notzucht zu üben, und, damit niemand die Täter verrate, der Ärmsten Zunge und Hände abzuschneiden. Dies geschieht, und der Mohr weiß zudem den Verdacht, den Mord begangen zu haben, auf die Söhne des Titus zu lenken. Bereits sind sie zum Tode verurteilt, als der Mohr Titus die Aussicht eröffnet, sie zu retten, wenn er seine eigene rechte Hand abhaue und als Lösegeld dem Kaiser sende. Es geschieht, und als höhnische Antwort empfängt Titus die abgeschlagenen Köpfe seiner Söhne. Als endlich Titus die wahren Schuldigen in den Söhnen der Thamera ermittelt, tötet er sie, brät ihre zerstückten Leiber und setzt die Speise dem Kaiserpaar vor. Darauf bringt er seine entehrte Tochter, den argen Mohren und die Kaiserin Thamera nacheinander um, wird selbst vom Kaiser erschlagen, dieser wieder durch einen übergebliebenen Sohn des Titus, und die Tragödie ist (da ihr Personal nahezu vollständig gemordet ist) zu Ende.

Die Handlung ist dieselbe wie in Shakespeares Jugendstück Titus Andronicus; beide haben, wie es scheint, an der nämlichen Quelle geschöpft. Die Vereinigung von Rache, Bosheit, Grausamkeit, Notzucht und Mord muß etwas unwiderstehlich Anziehendes gehabt haben. Man vergißt bei Shakespeares Hamlet über dem geistreichen Gespinnst, das darüber gebreitet ist, leicht, welche aufregenden und greuelvollen Motive, Vergiftung, Geistererscheinung, Uriasbrief, Totschlag hier gehäuft sind. Im Titus ist das alles noch elementarer, noch blutiger und durch den Bilderüberschwang der Sprache kaum gemildert.

Das holländische Stück machte seinen noch unbekannten jungen Verfasser zum berühmten Mann. Es war ein Handwerker, ein Glaser, der weder Latein noch Griechisch verstand. Auf die Humanistenkolonie machte es einen tiefen Eindruck, und einer und der andere wurde an seinem Dogma von dem aristokratischen Charakter der Kunst irre. Der Professor Barlaeus sah sich das Stück des Glasers Jan Vos siebenmal an und war der Meinung, an Tragik übertreffe diese Tragödie alles, was das Altertum geleistet

habe; selbst Sophokles würde sich eines solchen Werkes nicht zu schämen haben. Eine Äußerung, die uns doch zu denken gibt, daß wir die Antike und Sophokles mit anderen Augen und Empfindungen begleiten, als ein klassisch gebildeter Holländer des siebzehnten Jahrhunderts. Gingen aber die stolzen Vertreter der Renaissancebildung im Lande in ihrer großen Empfänglichkeit für den stofflichen Reiz des Kunstobjektes einig mit der Masse ihrer Landsleute, und hinderte ihre Sonderbildung sie nicht, auch die Richtung des herrschenden Geschmacks zu teilen, so liegt hierin ein weiterer Fingerzeig, den Einfluß des Renaissancegeistes nicht zu überschätzen. Von seiner Entdeckung des Formproblems in der Kunst, von seinem „reinen" Kunstbegriff, der das Stoffliche und Inhaltliche ausschied und nur als Vorwand duldete, war man hier weit entfernt. Keine Übereinkömmlichkeit von Kultur und Kunst stand hier im Weg, das freie Sichentfalten volksmäßiger künstlerischer Triebe zu hemmen; keine standesgemäße und kunstmäßige Kunst wagte, einen Kodex des ästhetisch Möglichen und Zulässigen zu erlassen. Die Bahn war frei. Der Naturalismus des Jahrhunderts mit seinen Auswüchsen und Übertreibungen fand in der Natürlichkeit und Unverbrauchtheit des holländischen Kulturzustandes nahrhaften Boden. Nicht wie sich die Kunst zur Natur herablasse, sondern wie aus Natur Kunst gestaltet werden könne, war die Frage.

In den Herrschaftsbereichen der Renaissance galt das Vorbild der Kunst*politik* der Medici und der aristokratischen Kunst. Frankreich, wo medicäische Prinzessinnen wiederholt die Krone getragen haben, richtete sich schließlich ganz nach diesem Modell. Vom Pariser Hof ging eine Kultur aus, die darum so viel Fähigkeit bewies, zu kosmopolitischem Ansehen zu gelangen, weil sie so wenig national war. Das französische Volk hatte an dieser vornehmen Kunst keinen allzu großen Anteil.

Das Problem und die weltgeschichtliche Möglichkeit für Holland lag nach der entgegengesetzten Seite: Nicht aus dem Prestige eines regierenden Standes heraus eine beliebige Kultur zu oktroyieren, sondern aus dem nationalen Gemeingefühl heraus eine *holländische* Kultur zu schaffen. Die sieben Provinzen bilden ein kleines Land. Man durfte nicht erwarten, auf allen Gebieten zumal die Anläufe glücken zu sehen. Auf einigen aber,

in Politik und Kunst, ist aus den Gegebenheiten nationalen Muts und Selbstgefühls, der Jugendlichkeit des Gesamtzustandes eine herrliche Kulturblüte hervorgewachsen, die, dem Gesamtbesitz der Menschheit völlig neue Werte hinzugefügt zu haben, den Ruhm besitzt[1]). Nicht als sollte hier der Meinung und dem Traum das Wort geredet werden, als sei, solche Werte hervorzubringen, nur die strengste Inzucht und Abschließung fähig. Dieser Schutz würde wenig nützen, wo die ursprüngliche Kraft fehlte.

Shakespeare fand auf der englischen Bühne Stoffe, Personen und Handlungen aus aller Welt und Zeit, Römer, Italiener und Spanier, Heiden und Mongolen vor; sein Ingenium war mächtig genug, sie alle zu naturalisieren. Der holländischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts war ein ähnlicher Genius nicht beschieden. Die Cardenios und Fabricios, die Celien, Clölien und Aminten will keinem Dichter gelingen, mit Blut und Atem holländischer Natur zu begaben; die Gysbrecht van Amstel und die anderen holländischen Figuren aber haben nur das Kostüm und den nationalen Namen. Hierin war die Malerei glücklicher. Sie schloß sich gegen das Fremde nicht ab; in dem Gefühl eigener Riesenkraft ließ sie es gewähren und ging ruhig ihren Weg. Hierzu gehört mehr, als viele sich vorstellen können: Kraft und Sicherheit des Genius und Glaube.

---

[1]) Ich erinnere an das Wort von Busken-Huet, mit dem er sein Buch „Het lant van Rembrandt“ schließt: Java und die Staalmeesters seien Hollands beste Empfehlungsbriefe. Also die „Kolonialpolitik und Rembrandt“. Je nach Lebensanschauung fügen manche den Toleranzgedanken hinzu.

Die soziale Stellung der holländischen Maler.

Es gibt eine Stelle, wo sich der Gegensatz zur Renaissance besonders deutlich abzeichnet, und es ist gut, sie zu betrachten, ehe wir uns der holländischen, der neuen Malerei selbst zuwenden. Die Renaissance hat, indem sie die Kunst zu einem Bestandteil der „Bildung" machte, auch den Stand derer, die Kunst hervorbringen, gehoben; sie hat aus Handwerkern, aus Banausen Künstler gemacht. Für ihre demokratischen Anfänge, da sie gegen Standesvorurteile das Recht der Persönlichkeit, des Genius und der Natur verfocht, hatte das geringere Bedeutung; je mehr sie sich aber zu einer aristokratischen Erhebung herauswuchs, je weiter das republikanische Ideal vor dem monarchischen zurückwich, und schließlich die Hispanisierung Italiens unabänderliche Tatsache ward, um so folgenreicher erwies sich die Emanzipation des Künstlertums. Die Künstler nährten jetzt den Ehrgeiz, zur Gesellschaft zu gehören.

Als Karl V. bei einer Porträtsitzung, die er in Augsburg Tizian gewährte, sich bückte, um dem Maler einen Pinsel vom Boden aufzuheben, war dies gleichsam ein Adelsbrief für den ganzen Stand, die Anerkennung, daß auch die Kunst „von Gottes Gnaden" sei. In dieser Empfindung haben die großen Renaissancepäpste mit den großen Künstlern verkehrt. Diese Ge-

sinnung blieb in Italien über die kirchliche Restauration hinweg lebendig wie die Renaissance selbst, und wenn zum siebzehnten Jahrhundert hin das Ansehen von Standesvorrechten und von angeborenem Adel wuchs, so mußten auch die Künstler trachten, äußere Auszeichnungen und Standeserhöhungen zu erlangen. Das Mäcenatentum der Farnese, Aldobrandini und Borghese war völlig auf der Höhe der Überlieferungen der Medici und Rovere. Als der Kardinal Barberini Papst wurde, sagte er zu Bernini: Es mag ein Glück für Euch sein, daß Euer Gönner Papst geworden ist; größer aber ist mein Glück, daß das Leben des Cavaliere Bernini in mein Pontifikat fällt. Als man Bernini nach Paris zu kommen einlud, wußte man dort sehr genau, daß ein italienischer Künstler dieses Ranges gewöhnt sei, mit Päpsten, Kardinälen, Fürsten und Gesandten fast wie mit Seinesgleichen zu verkehren. Schon an der Grenze wurde er feierlich empfangen, und die fast zwanglose Verkehrsform, die König Ludwig XIV. ausnahmsweise gestattete, erregte bei den Höflingen starke Verwunderung. In Frankreich war dies neu; es war eine Folge der Renaissanceanschauungen, die jetzt erst grundsätzlich herübergenommen wurden, daß man die Künstler durch besonderes Privileg aus dem Zunftzwang löste und in den Dienst des Königs stellte. Der „peintre du Roy" mußte dann auch ein gebildeter Mann sein, und das breite Programm der akademischen Erziehung im Gegensatz zu der früheren bloß handwerklichen Routine entsprach dieser Forderung. In Italien waren diese Ansichten und Gewöhnungen älteren Datums; sie waren bereits selbstverständlich, und selbst einem Revolutionär wie Caravaggio, den man anklagte, den hohen Rang und die Würde der Kunst anzutasten und in Gefahr zu bringen, sagte man nach, er sei bloß deswegen nach Malta gegangen, um sich dort vom Großmeister des Ordens, den er gemalt hat, das Ritterkreuz der Malteser zu gewinnen[1]).

Rubens ist auch in diesem Punkt der Typus und die Vollendung des Renaissancemalers, Künstler und cortigiano zugleich. Mit dem Großbetrieb seiner Werkstatt ist er in Malereien der Hoflieferant der Monarchen Euro-

[1]) Das eine der beiden Bildnisse ist das berühmte Stück des Louvre, stehend im Harnisch, von einem Pagen begleitet.

pas, in viel breiterem Umkreis als Guido Reni und Guercino. In Mantua, in Madrid und Paris hat er in der Nähe der Höfe gelebt und sich eine große Personenkenntnis erworben; als persönlicher Vertrauensmann der Brüsseler Regenten reist er mit diplomatischen Aufträgen nach dem Haag; Eifersüchteleien der Vertreter des Geburtsadels, die sich ihm in den Weg stellen, kann er verachten. Wenn er nach Holland kommt, ist er mehr der vornehme Mann als der Maler; denn von seinen Fachgenossen scheint er nur die zu kennen, die der Gesellschaft angehören, also Gerhard Honthorst, einen alten Italienfahrer gleich ihm selbst, der nun die Prinzen und Prinzessinnen malt. Das Bildnis, das Maria Medici der Stadt Amsterdam zur Erinnerung schenkte, war von Honthorst. Von einem Antwerpener aus dem Kreise des Rubens, dem Landschaftsmaler Foucquier, der im Louvre in Paris malte, bemerkte man dort, daß er auch bei der Malarbeit den Kavalliersdegen nicht abschnallte. Poussin nannte ihn stets den Herrn Baron. Ein Brüsseler Maler, Ludwig Primo, der es im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts in Rom dazu brachte, die vornehmsten Personen zu porträtieren, erhielt von der niederländischen Künstlerkolonie, die sich nicht durch gute Manieren auszeichnete, wegen seiner adeligen Führung den Beinamen Gentile. Das größte Beispiel der Niederländer, die das Renaissancebedürfnis nach Hofklima außerhalb des Landes zu befriedigen Gelegenheit fanden, war aber van Dijck, der am Hof der Stuarts gestorben ist; auch Lievens, der Jugendgenosse Rembrandts, hat gleich vielen anderen dort eine Zeitlang gearbeitet. Indessen gebrach es in Holland selbst, trotz der höchstens bürgerlichen Verhältnisse, innerhalb deren der Hof im Haag eine Enklave des Kosmopolitismus und Aristokratismus bildete, strebsameren Naturen nicht an der Möglichkeit, außer mit der weiten Welt auch mit der großen Welt Fühlung zu gewinnen. Hierzu verhalfen politische Agenturen. Dirk Rodenburg, der sich als Dichter auf der holländischen Schaubühne einen Namen gemacht hat und seine Stoffe aus dem Italienischen, Spanischen und Französischen importierte[1]), konnte sich rühmen, mit sechs Königen in ihrer

[1]) Außer dem Kapitel bei Jonckbloet [4], III, 112 ff. siehe auch Worp in „Oud Holland", XIII (1895).

eigenen Sprache gesprochen zu haben. Er hat in London und Madrid diplomatische Geschäfte geführt und später im Dienst des Königs von Dänemark und Herzogs von Holstein, auch der Hansestädte gearbeitet; als Verwalter des hansischen „Osterhauses zu Antorff“ (Antwerpen) ist er gestorben. Und wie die Literaten, so die Künstler. Der in Holland ansässig gewordene Frankfurter Kupferstecher Michel Leblon, der besonders als kunstgewerblicher Zeichner Ruf erlangt hat, hat für Schweden wie für die Generalstaaten selbst politische Kommissionen ausgeführt. Sprachkenntnisse, die in Holland selten waren, machten zu solchen Geschäften geschickt. Leblon war als junger Künstler mit seinem Verwandten Joachim Sandrart durch Italien gezogen und hatte die Freude, diesen Verwandten später in Amsterdam als eleganten Weltmann und korrekten Renaissancekünstler von der Gesellschaft gefeiert zu sehen.

Sandrart, von niederländischen Emigranten in Frankfurt am Main geboren, hat in Italien studiert. In Bologna hat er Raphaels Cäcilie und die Carracci in S. Michele in Bosco kopiert; in Rom die Antiken der Galerie Giustiniani abgezeichnet; auch Caravaggio interessierte ihn; aber „so wild von Geist, wie zu seiner Zeit viele im Brauch gehabt“, war er nicht, sondern seine Bilder wurden für „modest“ gehalten. Nachdem er alle Schulen erfahren, „also daß in ihn gleich als in einen Ozean aller Welt Meisterschaft zusammenfloß“, dachte er, heimzukehren; aber die Unseligkeit des Dreißigjährigen Kriegs trieb ihn nach Holland. Dies war in den dreißiger Jahren, da eben die Blüte der holländischen Malerei aufgegangen war, und in Holland keine Ursache bestand, Fremden zu schmeicheln. Es wirft ein grelles Licht auf das modische Strebertum der Amsterdamer Gesellschaft, welches Ansehen Sandrart dennoch gewann. Er war der „gebildete“ Künstler und konnte außer deutsch und holländisch auch italienisch und französisch sprechen. Barlaeus und Vondel machten ihm den Hof, und wieweit gesellschaftliche Beziehungen eines Malerkavaliers den Ausschlag gaben, nimmt man erstaunt daran wahr, daß ihm der Auftrag gegeben wurde, ein Schützenfähnlein, das beim großen Empfang Mariens von Medici mitgewirkt, im Konterfei zu verewigen. Ein Gemälde Sandrarts, das jetzt für solche, die Augen haben zu sehen und Ohren zu hören, in einem

Saal mit de Keyser, Hals und van der Helst aufgestellt ist. Als Künstler hatte Sandrart zweifellos Blick genug, um das, was damals in Holland gemalt wurde, gebührend einzuschätzen; auch hat er seiner Bewunderung in dem Folianten seiner „Teutschen Akademie" den entsprechenden Ausdruck gegeben. Worin er sich aber in seinem Renaissance- und Kavaliersdünkel überlegen fühlte, auch daraus macht er kein Geheimnis. Es ist eine Täuschung von unberechenbarer Tragweite.

Um was es sich hier handelt, ist nicht mehr und nicht weniger als der Glaube — oder sollen wir sogleich sagen, der Irrtum, als könne die soziale Stellung dem Werte von Kunst und Künstler irgend etwas hinzu- oder abtun. Ein Irrtum, begreiflich und notwendig verknüpft mit einer Zeit, welche die Kunst auf die Gnade der höheren Stände und der Höfe anwies, also trachten mußte, Kunst und Künstler standesmäßig, hoffähig zu machen. Von der Gefahr, die ein solcher Zustand mit sich bringt, und die mit dem Wegfall der bevorrechteten Stände das neunzehnte Jahrhundert offenbar gemacht hat, wollen wir nicht reden[1]). Denn nicht von den nackten Daseinsbedingungen, der Frage, ob die Kunst ein Publikum habe, für das sie wirke, ist die Sprache, sondern von der anderen Frage, was für ein Publikum die Kunst habe, ob es ihr wohlgetan habe, sich auf bestimmte, hochgestellte Abnehmer beschränkt zu sehen, und ob sie dabei nicht die besten Kräfte des mütterlichen Nährbodens, den Zusammenhang mit der ganzen Fülle und Kraft des nationalen Lebens verloren habe.

Sandrart hatte in diesem Punkt wie alle Italiener oder in Italien gebildeten Fremden die adeligen Vorurteile seiner Zeit, dieselben, die uns heute noch in weitem Umfang beherrschen. Die Maler hielten in erster Linie darauf, vornehme Leute zu sein, die auch den Degen zu führen wußten. Es war ungewöhnlich vernünftig, als Guido Reni dem Caravaggio, der ihn forderte, die Antwort erteilte, er sei, um zu malen, nach Rom gekommen und nicht zum Duellieren[2]). Ganz üblich ist es in jenem Jahrhundert, daß die Kardinäle, Kardinallegaten, Fürsten und Gesandten den berühmten

---

[1]) Hierüber das erste Kapitel in meinem „Kampf um die neue Kunst".

[2]) „Esser venuto alla corte per dipingere, non per duellare".

Malern Werkstattbesuche machen, sich belustigen, ihnen beim Malen zuzusehen, da diese Maler, jedenfalls viele unter ihnen, in der Virtuosität des Schnellmalens fingerfertige Hexenmeister geworden waren. Man mußte in den Ateliers in Rom wie in Bologna auf solchen Besuch gerichtet sein. Von Guido Reni sagt der Graf Malvasia, er habe auch beim Malen nie den Mantel abgelegt[1]). Diese Verhältnisse muß man im Auge behalten, wenn man die Angaben, die aus italienischen Kreisen über Rembrandt gemacht worden sind, in ihrer Bedeutung würdigen will. Baldinucci, ein Florentiner, dem ein Schüler Rembrandts allerhand erzählt hatte, gibt an, Rembrandt sei beim Arbeiten derart vertieft gewesen, daß er das Malen nicht unterbrochen hätte, auch nicht, um einen Fürsten zu empfangen; in einem schmutzigen Malrock sei er vor der Staffelei gestanden und habe die Pinselfarbe am eigenen Rücken abgestrichen. Dies war also nicht der elegante Kavaliersmantel von Guido Reni. Allgemeiner bemerkt Sandrart, Rembrandt habe gern mit geringen Leuten verkehrt; „*er hat seinen Stand nicht wissen zu beobachten*“, und überhaupt sei es zum Erstaunen, daß er es in der Kunst so hoch gebracht, da er doch vom Land und ein Müllerssohn gewesen, eine Bemerkung, die auch von Huygens gemacht worden ist und völlig dem adeligen Vorurteil des siebzehnten Jahrhunderts entspricht (s. o. S. 55). Auch nahm Rembrandt wenig Rücksicht auf die Geduld seiner Klienten, wenn er Porträtsitzungen nötig fand; die virtuose italienische Art brauchte allerdings weniger Zeit, und sie kam damit der Nervosität des eleganten Publikums entgegen. Rembrandt quälte seine Leute manchmal zwei bis drei Monate.

Dies sind aber nur Symptome grundsätzlicher Unterschiede. Es hat keinen Sinn, sie verwischen zu wollen, wie alle die tun, welche uns umständlich nachweisen, welch vornehme Leute Rembrandt ihres Umgangs gewürdigt haben. Die Äußerung Sandrarts ist nicht buchstäblich zu nehmen. Rembrandt hatte gute Beziehungen zu den oberen Kreisen, und zumal in den Jahren seiner Ehe stand ihm der Kopf mehr als in einer anderen

---

[1]) „Col mantello attorno, raccolto con graziosa e pittorica maniera sul braccio sinistro“. Felsina pittrice, II, 64.

Zeit seines Lebens danach, zur Welt zu gehören. Aber wer der Meinung ist, Rembrandt „retten“ zu wollen, indem er ihn als vornehmen Herrn in Anspruch nehme, möge von solchem Unternehmen ablassen. Er verkennt die große Eigentümlichkeit und den sicheren Instinkt der holländischen Maler[1]).

„Er hat seinen Stand nicht wissen zu beobachten“, kann nur bedeuten: er hat auf den Stand nicht den Wert gelegt, den das Jahrhundert ihm beimaß; denn er trug eine Kunst im Herzen, die nicht für Standespersonen war, sondern für sein Volk in allen Höhen und Tiefen, und für den ganzen Menschen. Dieses Volk aber stand auf jungem Kulturboden. Die Sitten waren rauh, einfach und vielleicht wirtshausmäßig. Es war nicht nur das Verdienst der holländischen Maler, daß sie auf den Pulsschlag des Volksganzen hörten, sondern es war ihr Glück, daß die Verhältnisse noch unentwickelt und die Stände weniger scharf geschieden waren. Es fehlte nicht an Stimmen, die den Künstlern empfahlen, in Ansehung der mannigfachen Bildung, deren sie bedürften, auf ihren Stand zu halten und ihn nicht durch wüsten Lebenswandel zu schädigen. Zweifellos haben viele der landesüblichen Trunksucht über die Maßen sich ergeben und sind ob übler Aufführung verrufen gewesen[2]). In solchen Ausschreitungen tritt doch, wenn auch zur Abwechslung von der unliebsamen Seite, die Grundauffassung hervor, daß die Kunst nicht bei dem sein könne, der sich in enge Kreise einer künstlichen Bildung einschließe, sondern bei jenen, die das Leben und Empfinden der Nation mitfühlend und soweit miterlebend, als die Schwingen

---

[1]) Hierauf hat schon vor über einem halben Jahrhundert ein Mann von Urteil wie Gérard de Nerval (der Faustübersetzer) geantwortet, als er Schultema bemerkte: M. Schultema a peut être un peu trop vengé Rembrandt du reproche, d'avoir fréquenté le bas peuple. Ne cherchons pas à faire des poètes et des artistes des gentlemen accomplis et méticuleux. La main qui tient la plume ou le pinceau ne s'accomode des gants paille que quand il le faut absolument, pour toucher parfois d'autres mains ornées de gants paille — et des esprits de la force de Rembrandt sont de ceux qui comme les dieux épurent l'air où ils ont passé“ („Revue des deux mondes“, 1852, 15. Juni, p. 1202).

[2]) Einen allgemeinen Eindruck dieser Art hat man mehr als aus den einzelnen Biographien, auf die eine Statistik schwer zu bauen ist, aus Phil. Angels Lob der Malerei von 1642, worüber Frederiks in „Oud Holland“, VI (1888), 113 ff. gehandelt hat.

der Phantasie dem Künstler nicht das buchstäbliche Anteilnehmen ersetzen, begleiten. Indem sich die holländischen Maler ihrem Kunstinstinkt überließen, der sie beim Volk festhielt, haben sie oft gedarbt; sie haben unverkäufliche Bilder gemalt und zu anderem Verdienst greifen müssen, um zu leben; viele sind nur mit der Hälfte ihres äußeren Daseins Maler gewesen und haben daneben irgendeinen bürgerlichen Beruf ausgeübt. Sie haben sich selten, wie die Humanisten mit ihren glatten Versen, güldene Gnadenketten und silbernes Gerät erschmeichelt. Aber sie sind ehrlich geblieben und haben ihrer Kunst etwas verliehen, was außer den Holländern nur die alten Griechen besitzen: ihre Kunst ist größer als die Künstler; sie hat etwas Unpersönliches wie die Natur selbst, eine Welt, als müsse sie so sein und gewachsen sein, ungestört von den Launen des Genietums. Was wir an der griechischen Kunst bewundern, wenn auch der Maßstab dort ein anderer und die Zeitdauer eine viel größere ist, die ruhige, fast gesetzmäßige Entwicklung, in der zu ihrem Glück die unsichere Größe und die zweischneidige Waffe der genialen Einzelpersönlichkeit zurückzutreten scheint, dasselbe wiederholt sich an dem Ganzen der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts. (Von Rembrandts Genie wird noch im besonderen zu sprechen sein.) In einer Zeit, da die Renaissancekunst, im Kampf gegen Zunft-, Lehrlings- und Meisterzwang groß geworden, ihre „adelige" Art verkündete, sich vom Handwerk schied, „Meisterstück" und Technik zu verachten anfing, bildete sich aus den verachteten „Banausen" in Holland eine geschlossene Reihe. Gleich den griechischen Künstlern, die zum Segen ihrer Kunst dem banausischen Instinkt überlassen blieben, ohne von der gebildeten Literatur und Kritik der Beachtung gewürdigt zu werden[1]), hielten die Holländer die handwerkliche Tüchtigkeit hoch; sie haben gut und langsam gemalt, während sich die welsche Kunst in Improvisationen genialisierender Handgelenksarbeit überstürzte[2]).

Als am Ende des Jahrhunderts auch in Holland der Akademismus siegte, als die korrekte Kunstbildung der Gérard de Lairesse und Roger de Piles auf den ungebildeten Naturalismus als einen überwundenen Stand-

[1]) Über diesen Punkt Jakob Burckhardt, „Griechische Kulturgeschichte", III, 51 ff.

[2]) Der Verfall der malerischen Technik ist viel älter als das neunzehnte Jahrhundert. Man denke an „Luca fa presto".

punkt herabsah, als Houbraken mit Genugtuung eine Liste von Potentaten und hohen Personen, die durch eigenhändige Ausübung der Kunst die Malerei geadelt hätten, als er eine zweite Liste von gewöhnlichen Malern zusammenstellte, die es bis zu Bürgermeistern gebracht hatten, als Kosmopolitismus, Rationalismus, Aristokratismus auf der ganzen Linie triumphierten, da vergaß man die Wahrheit, der man nicht genug zum Licht helfen kann, daß das wahre Holland, dasjenige, welches der Welt unverlierbare Werte gegeben, nicht in den Marmorhäusern der deftig gewordenen Patrizier saß, sondern mit Ruisdael, Hals und Rembrandt in den Armen- und Siechenhäusern oder im Bankerott gestorben und verdorben war.

Rembrandts Zusammenhang mit der holländischen Kultur.

Die holländische Kunst sah sich, abgelöst vom Katholizismus und der Kulturwelt der Renaissance, vor der Aufgabe, ein neues Publikum von Bestellern zu gewinnen, ein Bedürfnis nach Kunst zu wecken und zu befriedigen. Während in den südlichen Provinzen die Lücken, die die Verwüstung des Bildersturmes in den Reichtum des Kunstbesitzes geschlagen, von dem wiedererstarkenden Katholizismus gefüllt wurden, und eine unübersehbare Menge von Altar- und Andachtsbildern in Auftrag gegeben ward, sahen sich die Maler, die um ihres Glaubens willen nach Norden entwichen waren, gleich den in Holland Eingesessenen, von der Gefahr, für sich und ihre Kunst um das nackte Dasein kämpfen zu müssen, bedroht. Denn der ganze soziale Bestand war erschüttert; römische Kirche und Adel waren keine Mächte mehr; neue politische Formen waren im Begriff, sich zu gestalten.

In unbegreiflicher, wunderbarer Schnelligkeit und Anpassung streckt eine neue Malerei gleichsam ihre Fühlhörner hierhin und dorthin, um an vorhandene Interessen anzuknüpfen, um entgegenzukommen, um ein Bedürfnis zu wecken; denn in den Künstlern lebt ein drängendes Gefühl, sich

zu betätigen. Das Leben ist vielleicht nicht nötig; aber das Malen ist nötig: nach dieser Parole sehen wir die Kunst auf allen Seiten Gebiete erobern. Frei von dem Druck, den in Italien eine bereits amtlich gewordene Ästhetik zugunsten der Historie als der vornehmsten Klasse der Malerei übte, entfaltete sich Genre, Landschaft, Stilleben. Das Bildnis rückte an die erste Stelle. Eine illustrative Kunst, die sich den politischen, moralischen, religiösen Interessen dienend anschloß, dauerte als ein Stück mittelalteriger Überlieferung fort. Das Soldatentum mit seinem Leben und Lebenlassen, die Wachtstube und das Gelage, die gefälligen Schönen, Bohème und Demi-Monde wurden ein beliebter Gegenstand und behaupteten sich ohne Scheu. Bauer und Bürger, Wirtshaus und Familie, Küche und Laden, Studiereinsamkeit und Geselligkeit fanden ihre Maler. Man mag sich wundern, daß die Fülle der Wirklichkeit nicht in noch breiterem Umfang festgehalten wurde; im Verhältnis zu anderen Zeiten begegnet das Matrosen- und Fischerstück wenig; auch der starke Eindruck des kolonialen Daseins fehlt, wenn man damit unsere Orientmaler und die anderen Exotiker vergleicht[1]). Der Grund ist, daß neben der Menge des Neuen die alten Stoffe, die religiöse und profane Mythologie, doch einen ansehnlichen, ja den größten Raum in Anspruch nahmen. In Rembrandts Schaffen kommen alle jene Stoffe vor, und das Bildnis sowohl einzelner als das Gruppenbild, wie es von dem ausgebildeten holländischen Vereinswesen gefordert wurde, spielt eine große Rolle. Dennoch steht der biblische und der profane Mythus im Vordergrund. Eben weil diese Stoffwelt eine alt überlieferte und mit dem Renaissancekreis gemeinsame war, tritt bei der Vergleichung der Unterschied in der Behandlung besonders schlagend hervor.

Indessen muß man sich gesagt sein lassen, daß die Renaissancekunst auf ihrem eigensten Boden nicht ohne Ablenkungen und Veränderungen geblieben war. Der Naturalismus auf der einen Seite, der sich verschärfende klassizistische Dogmatismus auf der anderen Seite, der von Guido Reni zu Poussin deutlich zu spüren ist, haben in der Darstellung des Figürlichen

---

[1]) Der Maler Post († 1680), der mit einem der oranischen Prinzen in Brasilien war und zahlreiche Motive von dort gemalt hat, ist eine Ausnahme.

Stil und Kompoſition nicht unerheblich verwandelt. Dazu kam gegenüber der Überlieferung von Zeichnung und Linie das Vordringen des koloriſtiſchen Geſchmacks, wie er ſeinen auffälligſten Ausdruck im Sieg des venezianiſchen über den toskaniſch-römiſchen Bereich findet. Die Beziehungen und Anknüpfungen, die ſich zwiſchen Holland und dem ſüdlichen Kunſtgebiet im Techniſchen und in den formalen Ausdrucksmitteln anſpannen, werden wir im folgenden Abſchnitt betrachten. Bleiben wir zunächſt beim Stofflichen, bei der Frage der Erfindung und Verwendung des Figürlichen ſtehen, ſo darf es uns nicht überraſchen, Rembrandt in den dreißiger Jahren auf dieſem Gebiet in ſtärkerer Annäherung an die fremde Kunſt zu finden, als dies ſonſt in ſeinem Schaffen der Fall war. Denn war die Zeit ſeiner Heirat nicht dieſelbe, da er als reicher Mann auch wohl die Neigung verſpürte, den „edlen Junker“ zu ſpielen?

„In rotem, goldverbrämtem Kleide,
Das Mäntelchen von ſtarrer Seide,
Die Hahnenfeder auf dem Hut,
Mit einem langen, ſpitzen Degen ...“

Eben wie er ſich auf dem Dresdener Doppelbildnis mit ſeiner Frau gemalt hat. Von einem anderen Leydener Maler, Torenvliet, wird erzählt, daß ſein Ehrgeiz früh danach geſtanden ſei, einmal einen Degen an der Seite und die Feder auf dem Hut zu tragen; auch iſt dieſer mit einem Samtkleid mit ſilbernen Knöpfen angetan und die bewußte Feder auf dem Hut nach Italien gegangen und hat Raphael und die Venezianer ſtudiert. Was hier in Tracht und Weſen dem Ariſtokratismus der Renaiſſance zuneigte und ihm verfiel, iſt bei Rembrandt eine Epiſode geblieben. Er iſt auch dann nicht nach Italien gegangen. Von ſeinem Lebens- und Kunſtſtil in der Zeitſpanne, da es einen „vornehmen“ Rembrandt gab, wird noch zu ſprechen ſein.

In einem der wenigen Briefe, die von Rembrandt bekannt ſind, ſchreibt er (es handelt ſich um das kleine Bild von Chriſti Auferſtehung in der Münchener Pinakothek), er habe ſich bemüht, den Dingen die *größte und natürlichſte Beweglichkeit* zu geben. Es iſt eine Äußerung

von erleuchtender Bedeutung. Die Stoffe der religiösen und profanen Mythologie waren für ihn nicht Stoffe außer und über der täglichen Wirklichkeit, umflossen von dem Nimbus eines dunstlosen, hellen Äthers, und der Darstellung in der konventionellen Typik eines gesteigerten Stils bedürftig, sondern natürliche Vorgänge wie das, was gestern geschehen ist und morgen wieder geschehen kann. Den Bedingungen natürlichen Geschehens Rechnung zu tragen, war für Rembrandt notwendig und selbstverständlich. Eine der stärksten ihm angeborenen Gaben war der Naturalismus; die allgemeine Neigung des Jahrhunderts (auf die wir in einem späteren Kapitel über die Voraussetzungen des Barockstiles zurückkommen) fand sich hier gesammelt wieder.

Der Naturalismus ist die Erscheinungsform der Kunst Rembrandts, auf die ihn die Kritiker des siebzehnten Jahrhunderts festlegen zu können meinten. Auch wir, die die Beschränktheit dieser Denunziation durchschauen, begreifen, daß ihm das Revolutionäre in seinen frühen Kunstäußerungen nicht vergessen wurde. Die Zähigkeit jener Beurteilung verstockte sich durch die (manchmal unsachliche) Heftigkeit in Rembrandts Historien der dreißiger Jahre. Offenbar spricht aus diesen Werken neben dem Gefühl eigener Riesenstärke das Gefühl des Anstoßes, den er an der überlieferten Gedankenlosigkeit so vieler Darstellungen angesehener Kunst nahm, und die er als unwahrhaftig empfand. So wurden seine Kunstaussagen leicht zu gereizten Antworten, in die sich allerhand flegelhafte Jugend mischte. Aber neben der sozusagen öffentlichen Kunst Rembrandts, über die die Kenner und Sammler der Zeit die Köpfe zusammensteckten, gab es eine fast geheime, nur an sich selber orientierte Kunst Rembrandts, und hier ist Gelegenheit, abseits von Streit, Übertreibung, Aufgeregtheit, die an Außenwelt und Außenkunst anknüpfen, das Heimliche, Wahrste und Eigenste des jungen Rembrandt zu gewahren. Neben dem Historien- und Bildnismaler, der bestellte Arbeit liefert und sich mit vorbereitenden Studien quält, gab es den harmlosen Beobachter der Fülle der Außenwelt, dem alles und jedes Ding, das seine Sinne und Seele berührte, Gestalt ward. Rembrandt zeichnete unermüdlich. Er zeichnete zufällig Gesehenes und er zeichnete gewähltes Modell. In diesen Zeichnungen steckt alle Ursprünglichkeit, Stärke,

Ernsthaftigkeit und Neuheit seines „Naturalismus". Alle schulmäßige Zeichenmanier war hinter ihm versunken. Er zeichnete, als wenn er das Zeichnen als eine ihm eigene Sprache erfunden hätte. Der geläufige Begriff und die Methode eines Umrisses, einer Gesamtlinienführung, eines Verhältnisschemas — das alles ist wie nicht vorhanden. Da sich die Grenzformen körperlicher Erscheinung nicht in Linien (in die sie abstrahiert zu werden pflegen) fassen lassen, sondern sich in mannigfach gekrümmten Flächen durchdringen, und da sich diese Kurven und Wölbungen bei der geringsten Bewegung verändern, so trug Rembrandt diesen optischen Tatsachen Rechnung, indem er die Silhouettenform körperlicher Erscheinung ganz neugestaltete und die Binnenform dem anglich. Er gab Kanten wie verstoßen und zerbeult, er ließ kurze Striche hin und her fahren, sich kreuzen, zucken und züngeln, und erreicht so den Schein einer bewegten, atmenden Form, die lebendig ist, als sei alle bisherige Zeichenart leblos. Handelt es sich um Gewandfiguren, so läßt er nicht das Nacktgerüst körperlichen Zusammenhangs aufdringlich durchscheinen. Überhaupt drängt sich alles zum Ort der künstlerischen Hauptabsicht, und der Rest bleibt als begleitend in einem Anhängezustand. In der Strichführung liegt etwas Kontrapostisches, d. h., um den Bewegungsausdruck als Übergang von einer Formkombination in eine andere deutlich zu machen, müssen die Linienzüge in wechselnden Achsenrichtungen laufen und den Streit zwischen dem ersten und zweiten Willensantrieb anschaulich machen. Ein solcher, rein optischer Naturalismus der Auffassung äußerer Gegebenheiten gibt den älteren Zeichnungen Rembrandts (der Zeichenstil ändert sich mit der Zeit, und der Naturalismus geht zurück, worüber ich auf meine Einleitung: „Rembrandt als Zeichner" in meiner Auswahl der Handzeichnungen, München bei Piper, zuerst 1918, verweise) ihre stilistisch ganz selbständige Bedeutung und erhebt sie über alles studienhaft Vorbereitungsmäßige und Begleitende zu gleichwertigen Äußerungen, ja manchmal überlegenen Zeugnissen seiner Gesamtkunst jener Jahre. Daher man den Stil der Zeichnungen eine Zeitlang als dem der Gemälde vorausgeteilt bezeichnen kann. Das fieberisch-jugendliche Neuerleben der Form tritt in den früheren Zeichnungen stärker hervor als in den gleichzeitigen Gemälden.

21. Schlafendes Kind. Zeichnung — Amsterdam

22. Gespräch. Zeichnung — Stockholm

23. Sogen. Paulus im Gefängnis — Stuttgart

Aus der nie aussetzenden Übung des Zeichnens der Einzelfigur wächst die Sicherheit des Figürlichen im kompositionellen Gefüge hervor. Als Zwischenstufe besteht im Dienst der komponierten Historie Ausdruckskopf und Ausdrucksfigur mit ihren besonderen mimischen Aufgaben. Aber danach ergibt sich eine Schwierigkeit. Bei der Komposition versagt der Naturalismus. Man kann für keine irgend verwickelte Gruppe Modell stellen, ohne sie der Todesgefahr der Erstarrung im „lebenden (!) Bild" auszusetzen. Daher ist immer und überall für jede naturalistische Periode der Kunst die Komposition eine Klippe. Für die Kunst seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wurde die neue Licht- und Dunkelbehandlung eine Aushilfe, Kompositionsnöte zu verdecken. Aber durch alle Dunkelvorhänge sieht die Verlegenheit eines Ersatzes für die abgelehnten, zur Manier gewordenen Stilhilfen. Die neue Komposition findet sich langsam, und in einem zur Monumentalität wenig gestimmten Land wie Holland doppelt schwer.

Rembrandt wuchs im „Barockstil" künstlerischer Umgebung auf. Dieser Stil war in seiner in Italien geprägten Fassung Gegensatz zur Renaissance, in manchen Stücken indessen ihre Weiterführung mit veränderten Mitteln. Die Hochschätzung der Historienmalerei war unverändert geblieben. Auch der Ehrgeiz des jungen Rembrandt stand selbstverständlich nach der Historie, wie sie seine Zeit pflegte. Ob ihn seine Begabung und Neigung gleicherweise dahin gewiesen hätten, ist nicht ebenso sicher. Das Formproblem, das ihn verzehrend beschäftigt, betrifft hell und dunkel, und davon abhängig Ton und Farbe. Hierin ist er ausschließlich sich selber Lehrer, bis er Meister ist. Und ist der schaffende Mensch nicht in allem Wesentlichen seiner Leistungsmöglichkeit Autodidakt? Daneben aber stehen von außen kommende Aufgaben, die man ergreift und zu erfüllen sich müht, auch wenn sie zunächst das Wesentliche der geistigen Einstellung nicht treffen. Dies ist die Stelle, wo Unterweisung und Lehre nachhilft, sei es, daß man sie früher zu Übungszwecken genossen hat, sei es, daß man sie nachholen muß.

Hier ist der Ort, auf Rembrandts Verhältnis zu seinem zweiten Lehrer Lastman einzugehen.

Das Schülerverhältnis hatte seinerzeit nicht länger als ein halbes Jahr gedauert. Das, was Rembrandt damals brauchte, schien ihm eher die

Einſamkeit geben zu können, als die Großſtadt und der berühmte Profeſſor. So ging er nach Leyden zurück. Man bemerkt wohl einige Laſtmanſche Liebhabereien, gute oder ſchlechte Manieren, die auf den ſehr jungen Rembrandt abfärben. In dem Stuttgarter nachdenkenden Paulus (ſeltſamerweiſe immer Paulus „im Gefängnis“ genannt, aber der Apoſtel hat doch ſein Waffenattribut bei ſich!) oder in der Hanna der frühen (Hamburger) Tempeldarſtellung mit den aufgereckten Armen ſteckt ein reichlicher Reſt ſtarrer Laſtmanſcher Modellpoſe. Die Vorliebe des an Nacktkunſt Gewöhnten für entblößte Oberkörper kehrt bei Rembrandts Frühwerken in der ſogenannten Bathſeba (Rennes), Andromeda (Bredius), dem Samariterbild (Wallace) und ſonſt wieder. In den Hauptſachen ſcheint aber Laſtman zunächſt ſpurlos an Rembrandt vorübergegangen. Das Merkwürdige iſt, daß ſich der Einfluß dieſes Lehrers, der 1633 ſtarb, um dieſe Zeit und weiterhin erneut geltend macht und nun erſt, wo die Möglichkeit perſönlicher Beeinfluſſung ausgeſchloſſen iſt, wirkſam wird.

Laſtman gehört zu den Malern der Rembrandt vorangehenden Kunſtſtufe, die ihre künſtleriſche Ausprägung in italieniſchen Wanderjahren empfangen haben. So wie unſer Dürer gelegentlich Signatur und Namen gern auf lateiniſch hinprotzt, überträgt Laſtman hier und da ſeinen ehrlichen Vornamen Peter in das italieniſche Pietro, um ſich damit ſeiner künſtleriſchen Beglaubigung zu berühmen. Von dem Gegenſatz in dieſem Punkt zwiſchen Meiſter und Schüler war früher die Rede: Rembrandt wollte nie und kam nie nach Italien. Da geſchah es aber, daß in den weiteren Jahren Fragen den jungen Künſtler quälten, deren Beantwortung vielleicht in Laſtmans Möglichkeit geweſen wäre, ſofern ſie ihm der Schüler geſtellt hätte. Aber damals hatte Rembrandt andere Kunſtſorgen, und nun war Laſtman alt und bald nur noch in den nachgelaſſenen, allgemein hochgeſchätzten Werken lebendig. Von zweien dieſer Gemälde, einem Opfer zu Lyſtra vor Paulus und Barnabas und einer Suſanne mit den jüdiſchen Greiſen, ſind von Rembrandts Hand der dreißiger Jahre Nachzeichnungen in roter Kreide erhalten.

Laſtman enthielt die reiche italieniſche Kunſtüberlieferung des anfangenden ſiebzehnten Jahrhunderts, und zwar — entgegen manieriſtiſcher Ge-

24. Die Darstellung Jesu im Tempel — Hamburg

25. Laſtman, Nauſikaa — Braunſchweig, Galerie

26. Laſtman, Nauſikaa — Augsburg, Galerie

schwind- und Massenmalerei — in modellkontrollierter akademischer Gewissenhaftigkeit. Ähnlichen Bestrebungen der Haarlemer oder Utrechter akademischen Genossen war der Amsterdamer Lastman überlegen. Denn — um von Zusammenhängen mit Elsheimer hier abzusehen: ein ununterdrückbar holländisches Eigenes kam bei Lastman hoch. Auch wenn man Modell stellt, man kann es manieristisch und man kann es naturalistisch stellen. Hierin den Naturalismus Lastmans zu erkennen, ist historisch nicht leicht, weil, was er anfing, von anderen nachher überboten wurde.

Seine Würdigung leidet darunter, daß man den Maßstab von seinem Schüler Rembrandt hernimmt. Noch ganz andere als Lastman würden vor dieser Vergleichung mit einem Unvergleichbaren versagen. Die Hauptsache ist aber: man sollte seine Leistung nicht nach der Mal- und Kunstkultur seiner Nachfolger, sondern gemessen am Manierismus und Akademismus seiner Genossen und Vorgänger bewerten. Vielen ist er durch seinen Kunstverstand und eine wache Selbstkritik überlegen; denn er teilt mit Rembrandt die Unermüdlichkeit, die nämlichen Stoffe bei der Wiederholung neu und besser zu gestalten. Stellt man etwa die Braunschweiger und die spätere Augsburger Fassung seiner Nausikaa, die vor dem schiffbrüchigen Odysseus erschrickt, nebeneinander, so springt die erfolgreiche Überlegung, die der zweiten Komposition voraufging, in die Augen. Die so unholländischen Parallelbewegungen der Arme, die von Raphael stammen, sind gemildert und weggedrängt; der Gesamtbau ist besser disponiert. Vor allem ist für Nausikaa statt der ungeeigneten Pose des Schrittes und der befangenen Gebärde eine Haltung von prachtvoller Natürlichkeit gefunden. In echtestem Erstaunen und mit einem nicht genug zu preisenden Mangel an „Grazie“ spreitet sie alle Viere von sich[1]). Überhaupt ist vielen Gestalten Lastmans bei aller Modellanlehnung Unverwüstlichkeit wahrer Gebärde eigen geblieben. Sein zappelnder Isaak auf dem Amsterdamer Graubild mit dem eckigen rech-

[1]) Man muß, um des Ausdruckswertes dieser Lastmanschen Nausikaa inne zu werden, sie mit dem späteren Werk gleichen Gegenstandes vergleichen, das Thomas de Keyser für das Amsterdamer Rathaus (Palais) gemalt hat. Abgebildet „Onze Kunst“, 1909, 2, 125 und „Elseviers Maandschrift“, Januar 1919, S. 7. Diese Keysersche Nausikaa ist ein trauriger Rückfall in den kommunen Klassizismus „vornehmer Haltung“.

ten Knie ist sogar Rembrandts geschöntem Umriß beim gleichen Vorwurf überlegen.

Sowie sich Rembrandt auf umfangreichere Kompositionen einläßt, wird ihm der dürftige Inhalt seines „Schulsackes", sein Mangel an geläufigen Rezepten klar. Lastmans Bilder klären ihn über manche Hausmittel des Auf- und Zusammenbaus, über historisch-archäologisches Beiwesen, über Landschaftskomposition auf, und er nimmt allerhand herüber, sorglos und ohne Eifersucht, sicher, daß sein Wesentliches und Eigenstes von solchen Aushilfen überhaupt nicht berührt werde. In der Tat ist die Buntheit von Lastmans Farbe, seine Fühllosigkeit für Licht- und Schattenabstufung, die helle Vielheit und Mannigfaltigkeit seiner Bildteile außerhalb aller Vergleichbarkeit mit Rembrandts Akzentgefühl und dessen eigensten Ausdrucksmitteln. Doch hindert das alles nicht, festzustellen, daß die Hauptmotive in Rembrandts frühlandschaftlichen Prospekten, Terrassenaufbau der Berglandschaft, Viadukt und stürzendes Wasser (Verkündigung an die Hirten, Täuferpredigt) von Lastman übernommen sind. Noch die gerühmte Braunschweiger Gewitterlandschaft (Abb. 56) ist — von den entscheidenden Licht- und Schattenwirkungen natürlich abgesehen — als Motiv und Terrain der reine Lastman [1]). In der Figurenkomposition aber mag ihn die häufige Unsymmetrie und eine figürliche Ungleichgewichtigkeit, deren Bewegungsrichtung den Bildrahmen nicht mehr anerkennt, bei Lastman angezogen haben, wobei die Landschaft ihr eigenes Gewicht behielt. Wenn man schließlich bedenkt, wie neue Richtungen sich überstürzen, das erst als Umsturz Bewertete überholt und zahm befunden wird, so bezeichnet Haltung und Gebärde Lastmanscher Gestalten einen Naturalismus, der in das Kompositionsschema bühnenmäßiger Anordnung einbrach und den Akademismus unterhöhlte. Diesen verwandten Zug wird Rembrandt durchgefühlt und so sich gern in die Schule, der er entlaufen war, zurückbegeben haben,

[1]) Man sehe in Freises Buch über Lastman (1911) die Abbildungen 4 und 7 und das S. 110 beschriebene Bild (Wasserfälle, Viadukte). Ein Buch über Lastman ist freilich keine Anfängeraufgabe. So sorgfältig Freises Buch gearbeitet ist, es reicht nicht. Zumal das Problem Lastman-Rembrandt dürfte nicht so eng nach „sklavischen Entlehnungen" behandelt, sondern müßte ganz anders und freier untersucht werden.

27. Raub der Proserpina — Berlin

28. Raub des Ganymed — Dresden

wobei seine Unmittelbarkeit und Größe bald das bloß Überlieferungsmäßige (das ihm doch allerhand zu sagen hatte) überwand[1]). Aber gewisse Kompositionselemente, den Aufbau von Liegenden über Knieende zu Stehenden, Reitenden oder noch höher, in Logen Etagierten wird sich Rembrandt hier zuerst bemerkt, vor allem aber den naturalistischen Beobachtungen Beifall geschenkt haben.

Denn das wurde die neue Aufgabe: altgewohnte Gegenstände ins Holländische zu übersetzen und sehgerecht zu machen. Dafür war der Naturalismus das unentbehrliche Mittel, und mit an der Spitze dieser Kunstbewegung lief eine gute Weile der junge Rembrandt mit. Seine Fähigkeit, den Wirklichkeitsgehalt der Kunst zu steigern, war so groß, und seine Rücksichtslosigkeit war so pietätlos, daß mehr als ein späterer Beurteiler empfindlich wurde und von Travestierung des Altangesehenen sprach.

Als Rembrandt 1632 in kleinem Format einen Raub der Europa malte, einen goldenen Wagen mit sechs Schimmeln vor bergig ansteigendem Ufer und Wald, entsetzte Mädchen am Wasserrand, denen die Herrin durch einen davonschwimmenden Stier entführt wird (Sammlung L. Koppel, Berlin), stak seine Komposition ganz und gar in Lastmans Banden, und so auch die etwas trivial-naturalistische Gebärde. Die Harmonie der Farbe aber gehörte bereits ihm allein. Die Komposition ungezwungener, die Gebärde freier zu machen und dabei immer natürlicher zu werden, schien sein gewiesener Weg. Auf einem kleinen Bild malt er um die nämliche Zeit den Raub der Proserpina (Berliner Museum). Der Fürst der Schatten hat die Widerstrebende auf seinen Wagen hinaufgerissen; vergebens, daß sie sich der Stärke seines Armes zu entwinden sucht; ihre Hand ist eine Kralle geworden, und sie zerkratzt dem Entführer das Gesicht. Die Gespielinnen haben sich in der Verzweiflung an die Rocksäume ihrer Herrin gehängt und zerren daran. Das Gespann rast davon und

[1]) Jan Veth, „Rembrandts Leben und Kunst", 1908, S. 10: Alles Absichtliche hat bei Rembrandt Leben und alles Impotente in Lastmans Wollen Seele bekommen.

wird sie mitschleifen. An solche Motive hat die Antike nicht gedacht, da sie denn beflissen war, einen Laokoon selbst in der Marter des Schlangenbisses oder einen Giganten im Todesschmerz das Dekorum einer schönen und anständigen Haltung, die gefällige Linie der Gebärde nicht vergessen zu lassen. Bernini hat sich dagegen in seiner Gruppe des Raubs der Proserpina nicht gescheut, um Angriff und Widerstand stärker zu charakterisieren, die Finger der umklammernden Hand des Pluto tief in das Fleisch des Frauenkörpers einschneiden zu lassen. Hierin steht er Rembrandt näher als der Antike. Beispiele rücksichtsloser Natürlichkeit sind bei dem jungen Rembrandt häufig. Er malt die Schande der Calliſto, einer Gefährtin Dianens, die das Gebot der Keuschheit verletzt hat, eine Geschichte vom Sündenfall, die alle Gebildeten aus Ovid kannten[1]). Wie die Gefährtinnen über die Ärmste herfallen und handgreiflich ihren Zustand untersuchen, ist nicht zum zweitenmal so dargestellt worden. Der bekannteste Fall aber möchte der Dresdener Ganymed sein. Das Geheul des Knaben und seine Angstäußerung, wie er von dem großen schwarzen Tier mit Flügeln in die Luft gehoben wird, können nicht drastischer ausgedrückt werden. Er hat sich eben noch die Kirschen schmecken lassen, von denen er ein Bündelchen in der Hand hält, als die unerwartete Störung die Mahlzeit unterbrach.

Die Meinungen über dieses Bild gehen sehr auseinander. In populären Darstellungen findet man es abgebildet, als wenn dies der wahre Rembrandt wäre. Emil Michel stellt es allen Ernstes der griechischen Behandlung dieser Szene in dem berühmten Werk des Leochares gegenüber und findet, dies sei nun einmal der Unterschied südlicher und nordischer Kunstweise, eine Meinung, gegen die der Norden sich doch zu verwahren Anlaß hat. Einmal ist überhaupt die Schamlosigkeit im Süden weit größer als im Norden, und sodann hängt in derselben Dresdener Galerie, die den Ganymed besitzt, ein kleiner Bacchus von Guido Reni, der sich genau ebenso

[1]) „Rembrandtwerk", III, Nr. 196. Ich merke hier die witzige Äußerung eines römischen Chronisten an, der von einem Jagdausflug der Donna Olimpia, der Schwägerin Papst Innozenz X. Pamphili sagt, sie sei mit ihren Damen gewesen, „più Caliste che Ninfe, sendo accasate tutte".

aufführt wie das Kind aus dem Norden [1]). Von Tizians Madrider Bacchanal, auf dem bereits die nämliche Aktion vorkommt, gar nicht zu reden! Die meisten vertreten indessen eine ganz andere Auffassung. Nach ihnen habe sich Rembrandt über die Antike lustig machen, sie parodieren wollen [2]). Die so sprechen, verkennen, daß die historische Auffassung der Antike verhältnismäßig jungen Datums ist. Selbst klassizistische Zeitalter, wie das Ludwigs XIV., sind im Detail der Kostüme sehr unexakt gewesen, wenn wir einen wissenschaftlich-archäologischen Maßstab anlegen. Shakespeare gar wimmelt in der Behandlung antiker Stoffe von Anachronismen, und so hat sich die Ansicht, er habe das Altertum parodieren wollen, auch bei seinen Kritikern eingestellt. Wenn in „Troilus und Cressida" Nestor mit einem alten, mäuseverfressenen Käse verglichen wird, Achill wie ein gemeiner Bramarbas, Ajax als stierköpfiger Fuhrmannsknecht sich gebärdet [3]), wenn schließlich Helena, die hohe Schönheit Homers und unseres Faust, Lenchen angeredet wird, so fehlt es nicht an Tempelwächtern, die hier böswillige Karikatur wittern. Die Sache liegt für Shakespeare genau wie für Rembrandt und wie für das Mittelalter in Eneit-, Troja- und Alexanderdichtung; sie sahen lebendige Menschen ihrer Art, wo wir höhere, durch die goldene Wolke der griechischen Poesie und Kunst verklärte Wesen gewahren. Wir kennen die authentische Antike, und diese Kenntnis macht uns kritisch. Für jene, die die Kenntnis nicht besaßen, war es ein naives Verhältnis zu Gebilden, die ein Jahrhundert dem anderen travestierend überliefert hatte, ohne ihnen die greifbare Wirklichkeit zu nehmen. Goethe urteilt über „Troilus und Cressida", indem er Shakespeare mit der Ilias vergleicht: es sei eine glücklich Umformung, Umsetzung jenes großen Werkes ins Romantisch-Dramatische, vermittelt durch prosaische Erzählungen. Doch auch so sei es wieder ganz Original, als wenn das Antike gar nicht gewesen

[1]) Die Beschreibung von Malvalia: „Il Baccarino ignudo che rende ciò che beve" (Felsina, II, 91) im Wörmannschen Katalog zitiert.

[2]) „If the picture", sagt Smith im „catalogue raisonné", „be really by Rembrandt, his intention must have been, to burlesque the mythological subject." Waagen, „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerei", II, 99 ebenso. Waagen, „Eremitage", über die Danaë, 178. Auch Lübke, „Kunstwerke und Künstler", S. 487.

[3]) Ich folge hier den Worten von Rümelin, „Shakespearestudien", 2. Aufl., S. 153.

wäre, und es bedurfte wieder einen ebenso gründlichen Ernst, ein ebenso entschiedenes Talent, indem einer späteren Menschheit neuere Menschlichkeiten durchschaubar vorgetragen wurden (Brief an Zelter, 25. August 1824).

Wie Rembrandt im Innersten damals für Antike und Renaissancekunst empfand, ist schwer zu erraten. Jedenfalls tolerierte er sie; in seinen eigenen Räumen besaß er Abgüsse nach antiker Plastik, freilich hellenistische Ausdrucksköpfe, und seine Mappen waren voll mit Kupferstichen nach den Klassikern der Renaissance. Ein leiser Spott klingt aus der Erzählung, Rembrandt habe jemand die alten schönen Stoffe, die blinkenden orientalischen Waffen und das bunte Gerät, das er so gern kaufte, gezeigt und dazu bemerkt: das sind meine Antiken (wozu man sich leicht ergänzt: nicht der Torso oder der Apoll vom Belvedere) und meine Modelle. Auch mochte es ihn nicht gleichgültig lassen, den Geschmack kauflustiger Liebhaber ganz im Fahrwasser der Modekunst zu sehen. Als Sandrart Amsterdam verließ, verkaufte er seine Sammlungen italienischer Stiche, Zeichnungen und Gemälde für große Summen [1]). Der Markt war dieser Kunst günstig, und Rembrandt war selbst einer ihrer Abnehmer. Man hat bemerken wollen, daß er seinen Kindern klassische Namen, Titus und Cornelia, gegeben hat [2]). Aber diese Beobachtung geht fehl. Auch muß man sich hüten, Zustände und Gesinnungen sich in derjenigen Verschärfung vorzustellen, die das neunzehnte Jahrhundert erlebt hat, wo die Akademien, Antike und italienische Kunst kanonisierend, eine zelotische Verfolgung gegen Andersgläubige geübt haben. Wenn Courbet von dem Urbinaten nie anders als ironisch als dem „monsieur" Raphael sprach und Manet in seiner Olympia offensichtlich Tizians Venus in der (früheren) „Tribuna" zu Florenz verhöhnt hat, wenn

---

[1]) Hierüber sehr belehrend „Teutsche Akademie", erster Teil, S. 56.

[2]) Diesen Hinweis finde ich nur bei dem Verfasser von „Rembrandt als Erzieher", S. 32. Cornelius war übrigens ein geläufiger christlicher Name in Holland, wo St. Cornelius als wunderhaft heilender Patron seit alters verehrt wurde; Rembrandts Mutter hieß Cornelia und eine Schwester seiner Frau Titia, und schwerlich dachte jemand bei diesen Namen an ihren klassischen Ursprung. Ich erinnere mich eines trefflichen Heidelberger Philisters, der, als ihm ein Söhnchen geboren wurde, zu mir sagte: Ich habe ihm einen echt deutschen Namen gegeben, Philipp!

Daumier gegen klassizistische Anmaßung seine „Histoire ancienne“ zeichnete, so darf man diese gereizte Gesinnung keineswegs Rembrandt unterschieben. Das ungebrochene Kraftgefühl alter Meister, nicht aufgelockert durch den Relativismus moderner Bildung, war nicht so leicht zu erschüttern und zu gefährden. Rembrandt mochte die Fremden gewähren lassen, sie in manchem bewundern; aber mit anderen als seinen eigenen Augen zu sehen, war seiner Natur unmöglich. Es lebte derselbe Zwang in ihm, das Fremde zu naturalisieren wie in Velazquez, als dieser seine „Trinker“ und die „Schmiede des Vulkan“ schuf. Er malte kein klassizistisches Bacchanal und keine Zyklopen, sondern spanische Zecher und braune, halbnackte Schmiede. Eine Parodie darin zu sehen, ist unmöglich[1]). Konventionen, die uns gefangenhalten, erlöschen, auch wenn sie wie die Antike mit einem durch die Jahrhunderte gesteigerten Ansehen auftreten, vor den Meistern, deren Kraft es ist, die äußere Wirklichkeit in einer ganz bestimmten Weise zu sehen und zu gestalten. Dies geschieht mit einer gewissen unreflektierten Selbstverständlichkeit. Große Künstler sind weniger witzig, als manche glauben, und überlassen es anderen, Offenbachiaden abzufassen.

Der entscheidende Beweis, daß Rembrandt die Antike nicht hat parodieren wollen, kann damit erbracht werden, daß er die Stoffe der Biblischen Geschichte auf die nämliche Weise behandelt hat, wie die heidnische Mythologie. Er hatte nun einmal Augen, die Dinge ohne den geläufigen Heiligenschein zu sehen; die Hauptsache ist, daß man empfinde, die Dinge seien darum nicht entheiligt worden. Es gibt ein herrliches, was die Lichtbehandlung angeht, zauberhaftes Radierblatt von 1638, Adam und Eva (B 28); Begehrlichkeit und Warnung sind mit großem Ernst zur Anschauung gebracht; aber häßlich sind diese Ahnen des Menschengeschlechts. Freilich, wo ist der innere Grund, anzunehmen, die ersten Menschen müßten schön gewesen sein? Sind es doch die Nachkommen auch nur ganz selten. Auf einer Radierung des barmherzigen Samariters (B 90) kauert vorne ein

[1]) In diesem Sinn auch Justi, „Velazquez“, I, 288 f. und 300, der sich an letztgenannter Stelle gleichfalls auf Shakespeares Troilus bezieht. Der „komische Kontrast zwischen den vornehm klassischen Namen und der Familiarität einer Gegenwart bescheidenster Stufe“ ist nur in unserer modernen, historisch erzogenen Empfindung vorhanden.

Hund „in an objectionable position", wie sich ein englischer Kritiker ausdrückt[1]); noch anstößiger ist das Benehmen der Hunde im Vordergrund der Predigt Johannes des Täufers (Berliner Museum), und schon ein schriftstellernder Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, dazu ein Schüler Rembrandts, Hoogstraten, tadelt dies als höchst unpassend für die heilige Geschichte: „Ja, wenn es eine Predigt des Zynikers Diogenes wäre!" Auf dem Bild der Jünger Jesu, die, auf dem Schiff vom Sturm überrascht, den Meister wecken, findet sich am Rand des Schiffes eine Person dargestellt, die von der Seekrankheit überfallen ist. Der Passionsfolge der Münchener Pinakothek gehört eine Auferweckung an, wo der himmlische Engel so plötzlich erscheint und die Grabplatte aufhebt, daß die auf ihr schlafenden Wächter erst die Erschütterung erfahren, ehe sie das Wunder wahrnehmen. In einem Knäuel durcheinander purzelnd und fliehend, stellen sie die Panik der nächtlichen Störung genau so dar, wie die Hirten und Herden des Radierblattes der Verkündigung (B 44), von denen das Evangelium Lukas sagt: Und sie fürchteten sich sehr. Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet Euch nicht, siehe, ich verkündige Euch große Freude. Diese Vorstellung war Rembrandt gegenwärtig, als er neben der lichtumflossenen Erscheinung des Engels das Entsetzen der Menschen und Tiere wiedergab, die aus der nächtlichen Ruhe durch den ungewohnten und schreckhaften Glanz aufgescheucht werden. Für unsere heutige religiöse Erziehung und Empfindensart wird ein solch burleskes Motiv inmitten einer heiligen Darstellung, die Komik der unfreiwilligen Purzelbäume der von der Grabplatte herabpolternden Wächter oder der erschreckt davonrennenden Kühe und Ziegen leicht anstößig, weil die moderne Religiosität, täglich in ihrer Wurzel bedroht, mit Recht überaus heikel und empfindlich geworden ist. Zeiten einer selbstverständlichen und ungefährdeten Religiosität sind weniger ängstlich gewesen. Die Aufführungen der Mysterien scheuten derbe Späße keineswegs, und in der Malerei war es für die Auferweckung des Lazarus ein überliefertes Motiv, daß die Zeugen dieses Wunders, um den Verwesungsgeruch des sich öffnenden

[1]) Wegen des Hundes und aus anderen Gründen hat man dieses Blatt ganz oder teilweise Rembrandt absprechen wollen.

29. Adam und Eva — Radierung

30. Die Verkündigung an die Hirten — Radierung

Grades der Empfindung des Beschauers zu übermitteln, sich die Nasen zuhielten. Erst die konfessionelle Konkurrenz hat in diesen Dingen Vorsicht auferlegt, wie denn noch im sechzehnten Jahrhundert Paul Veronese sich vor dem geistlichen Tribunal hat verantworten müssen, daß er auf seinen biblischen Gastmählern allerlei Getier und Gezwerg zur Freude seines Pinsels gemalt hatte. Als gar der Naturalismus in die italienische Kunst eindrang, hat die Kirche mehr als einmal Anlaß gefunden, den geistlichen Anstand („il decoro") zu wahren. In San Agostino zu Rom hatte Caravaggio auf einer Madonna di Loretto einen Pilger mit schmutzigen Füßen gemalt, was großen Anstoß gab, und sein Tod der Maria (das grandiose Stück im Louvre) wurde aus S. Maria della scala in Trastevere verwiesen, weil die Beine der Sterbenden unbedeckt aus den Bettkissen hervorsahen[1]). In Spanien hätte selbst Raphael seiner Sixtina keine nackten Füße lassen dürfen; die Immakulaten zeigen den wallenden Mantel über die Füße gezogen.

In Holland war im siebzehnten Jahrhundert die Religiosität etwas Selbstverständliches, und es wäre niemand eingefallen, Rembrandt wegen seiner Auffassung religiöser Darstellungen mangelnden Ernstes oder gar Respektes zu verdächtigen[2]). Mit vorschreitendem Alter hat sich die Zügellosigkeit seines Naturalismus gemäßigt; er lernt, die Dinge einfacher und sachlicher ausdrücken, ohne starke Worte zu brauchen; von der Mode des übertriebenen Ausdrucks, die in der Zeit liegt, reißt er sich los. Denn die Übertreibung des Naturalismus ist das Zeitliche an ihm, was dem in Holland und darüber hinaus herrschenden Geschmack entsprach und auf der Bühne das Volk wie die oberen Kreise entzückte. Jenes Bild der Auferweckung Jesu gehört einer Folge von Passionsbildern an, die der Statt-

[1]) Man sehe Baglione, „Vite de pittori", p. 138.

[2]) Ich widerspreche hiermit zum Teil meinem früheren Urteil, das ich im „Kampf um die neue Kunst", S. 237, über das Bild der Auferweckung gefällt habe. Ich verstand das damals nicht. Unter den Werken von Hogarth findet sich eine Darstellung des Apostels Paulus, wie er sich vor dem Landpfleger Felix verantwortet, auf der überrealistische Zutaten und merkwürdige Einfälle karikierend gehäuft sind. Das Blatt (bei Lichtenberg-Kippenhausen, Nr. 71) trägt die Beischrift: „Designed in the ridiculous manner of Rembrandt."

halter Friedrich Heinrich bestellt hatte. Man kannte am Hof im Haag auch andere Kunst. Von Duquesnoy in Rom, dem Fiammingo, besaß man einen lebensgroßen, sich einen Bogen schneidenden Amor in Marmor, den sich die Prinzessin vom Amsterdamer Magistrat hatte schenken lassen[1]); der Brief von Huygens hat sich erhalten, mit dem er bei Rubens in Antwerpen für Seine Hoheit ein gemaltes Kaminstück in Auftrag gibt, dessen Gegenstand dem Künstler freigestellt wird; es sollen drei oder vier Figuren sein, aber — so setzt Huygens in seiner kosmopolitischen Sprechweise hinzu — „que la beauté des femmes fust élabourée con amore, studio e diligenza“ [2]). Es ist ein erstaunlicher Beweis von Huygens' Kennerschaft, daß er außer für die Frauenherrlichkeit des Rubens in seiner Herzkammer noch Platz für Rembrandts Gestalten, die einer so ganz anderen Welt angehören, übrig hatte, und ihn auf dem Kunstetat der Oranier bedachte. Vielleicht, daß gerade, was uns Anstoß gibt, jene „höchste und natürliche Beweglichkeit“, die burlesken Äußerungen des Naturalismus, damals den größten Beifall fanden. Das Übermaß dieses Geschmacks hat dann jene Reaktion hervorgerufen, die uns der Tadel Hoogstratens erkennen läßt, und die der Korrektheit und dem Anstandsgefühl des Akademismus Eingang verschaffte. In den Debatten der Pariser Akademie wurde eines Tages Domenichinos Martyrium des Apostels Andreas (in San Gregorio in Rom) kritisiert, und die Figur eines der Henkersknechte getadelt, der an einem Strick zieht und sich dabei hinfallen läßt, worüber andere Figuren des Bildes lachen. Man war der Meinung, dieses Motiv sei eines so ernsten Gegenstandes unwürdig. ‚Au lieu d'attirer les yeux et la compassion des regardants sur le Saint qu'on martyrise, on est distrait par ces actions ridicules. Il faut donc, que les expressions des figures particulières, qui ne sont que pour accompagner la principale, soient simples, naturelles, judicieuses, et qui ayent un rapport honneste à la figure, qui sert comme de corps à l'ouvrage, dont les autres sont comme les membres.“ Dieses „il faut donc“ der Pariser Akademiker von 1667 spricht Bände.

[1]) Die Geschichte der Schicksale dieses Amor erzählt Sandrart, „Teutsche Akademie“, 2, 348 ausführlich. Eine kurze, vermutlich ungenaue Notiz davon hat auch Bellori.

[2]) Unger in „Oud Holland“, IX (1891), S. 198.

Mit ihrem Gesetzesverdikt ist unser gesamtes Kunsturteil erblich belastet. Man kann sich danach denken, wie Rembrandt, zumal in den besprochenen Kompositionen, vor solchem Forum bestehen würde.

In den dreißiger Jahren hatte Rembrandt eine solche Neigung, in dem Plötzlichen und Momentanen das Natürliche zu sehen, daß er eine Liebhaberei darin fand, das ganz Transitorische, z. B. fallende, in der Luft schwebende Gegenstände darzustellen, als gelte es, so früh als möglich gegen den kommenden Doktrinarismus Lessingscher, falsch angewandter Logik zu protestieren. Auf dem radierten Blatt der Verkündigung an die Hirten sieht man zwei erschreckten Hirten die Stecken entfallen; auf der Tempelaustreibung (B 69) rollt vorn von der umgestürzten Bank der Wechsler das Geld auf den Boden. Das Louvregemälde der Eltern des Tobias mit dem Engel (1637) zeigt unter der Haustür die alte Mutter, dermaßen ob der Erscheinung verwundert und schlagartig berührt, daß ihrer Hand der stützende Stock entgleitet. (Das gleiche Motiv auf der Radierung des nämlichen Gegenstandes B 43). Das Menetekelbild mit Belsazar gibt einen im jähen Auffahren der Tischgesellschaft umgestoßenen Pokal, aus dem sich der Wein ergießt, während eine zweite Person den Inhalt des Bechers, den sie in der Hand hält, verschüttet, also dasselbe Motiv zweimal[1]); auf dem Isaaksopfer schwebt das Messer, das Abraham, vom Engel des Herrn am Arm gepackt, fallen läßt, in der Luft; Rembrandts Schüler, Ferdinand Bol, hat dasselbe auf seinem Bild in der Galeri Mansi zu Lucca[2]). Selbst im Bereich italienischer Kunst sucht man, wo sich immer Naturalismus und Barock ankündigen, nicht vergeblich nach Analogien. Jakob Burckhardt hat einen Fall mit dem frühen Datum 1551 angemerkt, wo die Madonna dem heiligen Thomas den Gürtel zuwirft, den man in der Luft fliegen sieht[3]). Auf Domenichinos Jagd der Diana (Borghese) schießen die Jungfrauen auf einen Vogel, der an der Spitze einer Stange befestigt war; er ist getroffen und stürzt

---

[1]) „Rembrandtwerk", III, Nr. 209.

[2]) „Oud Holland", XIV (1896), S. 94 von Jacobsen abgebildet.

[3]) „Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien". Das Altarbild, S. 101, die Assunta des Cola dell' Amatrice. „Auf einen solchen Zug hin wird man sich nicht darüber wundern, daß Cola später, wie es heißt, dem Einfluß des Naturalisten Polidoro anheimfiel."

herunter.* Auffälliger ist ein Beispiel aus der Plastik. In einer der Nischen der Hauptkuppelpfeiler von S. Maria di Carignano zu Genua steht Pugets beato Alessandro Sauli. Der Selige ist in der Ekstase dargestellt; seinen im Krampf zitternden Händen ist der Bischofsstab entfallen, den ein herzueilender kleiner Engel eben auffängt. Zu Füßen liegt ein umgestürztes Gefäß, aus dem, die Freigebigkeit des Gottesmannes zu bezeichnen, Goldstücke rollen.

Es war ein Stück Reaktion gegen die statuarische Pose und die große Gebärde der Renaissance, daß man die flüchtig erhaschte Wendung des Augenblicks in all ihrer Natürlichkeit und ihrem Widerstreben gegen das Monumentale aufsuchte. Wenn selbst in Italien eine gewisse Sättigung an Pathos und Heroentum sich bemerkbar macht, um wie viel ungehinderter in den Niederlanden, wo der theatralische Vortrag in der Natur und Lebensart nicht die geringste Stütze fand. Und so trat im Gefolge des Bestrebens, natürlich zu sein, und der Ungeniertheit der Sitten ein Dulden, ja Aufsuchen des Trivialen und Alltäglichen ein, das aus dem polemischen Kontrast von Zwang, Gespreiztheit und Pose ein gut Teil Nahrung zog. Es war nicht eben notwendig, daß Rembrandt wiederholt eine Bathseba nach dem Bad mit einer Dienerin malte, die ihr die Nägel der Zehen schneidet. Es sind hundert Möglichkeiten, einen unbekleideten Frauenkörper künstlerisch wiederzugeben, denkbar und verwirklicht worden, ohne zur Individualisierung der Szene jenen Akt der Toilette heranzuziehen. Da aber vor Rembrandt schon Tintoretto in Venedig auf das gleiche Motiv verfallen ist und eine Susanna im Bad mit einer Nägel schneidenden Dienerin gemalt hat (Louvre), so wird man zugeben, daß in den Äußerungen der Psyche jener Zeit eine Ermüdung am Pathetischen und Gehaltenen zu konstatieren ist, die, in Italien vereinzelt und durch die überlieferte Sprache der Kunst gehemmt, in Holland ungezwungen das Wort nahm. Die Neigung zum Vulgären tritt denn auch bei dem jugendlichen Rembrandt der dreißiger Jahre, der noch enger mit

---

* Eine Statistik des Transitorischen in der bildenden Kunst könnte ein wirksamer Anti-Lessing werden. Auf spätmittelalterlichen Totentänzen finden sich zahlreiche Beispiele. In italienischer Kunst Engel, die Blumen streuen. Auf Grünewalds Isenheimer Altar der Teufel der Antoniusfigur, der die Scheiben einschlägt, daß das Glas herabfällt. Tizians vom Wagen springender Bacchus auf dem Bild der Nationalgalerie, London.

31. Rembrandt und Saskia — Dresden

32. Flora — London, Buccleuch

dem ihn umgebenden holländischen Leben zusammenhängt und nicht immer so er selber ist wie später, scharf und unangenehm hervor. Der Ausdruck, den er sich auf dem Dresdner Doppelbild gegeben hat, indem er Saskia auf den Schoß genommen hat und das Bierglas in der Rechten schwenkt, ist nicht eben fein. Man nannte das Bild früher: Liebe und Trinken, und ein Kupferstich gab ihm die Unterschrift: „La double jouissance“ [1]). Rembrandts Flora (Buccleugh), ein junges Ding mit Blumen geschmückt [2]), zeigt in ihren breiten Zügen eine ordinäre Sinnlichkeit, die auf die Kirmeß gehört. Der sogenannte Fahnenträger und der drohende Simson (der letztgenannte im Berliner Museum), eine rechte Bramarbasfigur, sind von einer saftigen und animalischen Derbheit. Von erschütternder Offenheit des animalischen Begehrens ist auf dem Radierblatt B 39, wie das Weib des Potiphar sich entblößt, indem sie sich aus dem Bett streckt, um den sich abwendenden Joseph festzuhalten.

Von der Freude am Platten und Rohen, der das Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges reichliche Nahrung zuführt, ist es nur ein Schritt zum Grausamen und Gräßlichen, woran das damalige Publikum, zumal des Theaters, eine nicht zu ersättigende Lust bezeigt. Wer von Shakespeare kommt, wird sich eher wundern, die Anzahl aufregender, sensationeller, blutiger Momente bei Rembrandt so gering zu finden. Furchtbar ist die Darstellung von Abrahams Opfer, wie der Alte seine breite Linke mit den gespreizten Fingern auf das Gesicht des Knaben legt und ihm den Kopf hinunterdrückt, um die Kehle wie bei einem zu schlachtenden Tier dem Angriff und Schnitt des Messers bequem entgegenzupressen. Eine Schaustellung des Gräßlichen ist vollends Simsons Blendung. Einer ist dem Verratenen wie eine Katze auf den Rücken gesprungen und ist mit ihm zu Boden gestürzt. Indem er den sich Wehrenden und Bäumenden umklammert hält, hat ein anderer den rechten Arm des Helden gefesselt, und ein dritter bohrt ihm den Mordstahl in das Auge. Der Krampf in dem Körper des schmählich Überlisteten ist zumal in den Beinen mit schrecklicher Wahrheit aus-

[1]) Das Motiv dieses Doppelbildnisses kommt sonst in der holländischen Kunst als Bordellmotiv vor. Man sehe das Blatt v. Vliets, B. 16.

[2]) Die von Bode eingeführte Bezeichnung Flora ist jedenfalls anzunehmen.

gedrückt. Malereien wie diese kommen in Wiederholungen und Kopien vor; auch die zuvorgenannten des Fahnenträgers und der Flora, Beweis genug, wie sehr der derbere Ausdruck und das Krasse gefielen. Es ist kaum nötig, an den herüberwirkenden Einfluß des Rubens zu denken: Sujets und Ausdruck lagen im Geschmackskreis der Zeit, dem Rembrandt eben auch entgegenzukommen Veranlassung fand. Freilich war Rembrandts eigenste Fähigkeit, das Dramatische in die innere Bewegung zu verlegen und aus dem Tiefsten herauszuwühlen, während Rubens alles in äußeres Geschehen und Bewegung umsetzt. Wo daher Rembrandt auf Rubens' Bahnen mit ihm um die Wette läuft, begegnet es ihm leicht, in Karikatur zu fallen.

Es ist die Periode seines Schaffens, wo der Künstler noch einige Rücksicht auf Wünsche und Gesinnungen des Publikums nahm. Er konnte vielen vieles geben; die Ausdrucksfähigkeit hat bei ihm weite Grenzen, und in seiner Begabung liegt das Widersprechende noch nebeneinander. Dem Bedürfnis nach naturalistischer Behandlung konnte er genug tun; aber auch das Vornehm-anständige zu geben, war er fähig. Bei manchem Bildnis dieser Zeit bleibt der Eindruck, als hätten ihm die Besteller gesagt, sie wünschten sich in der Art des van Dijck gemalt[1]). Nicht als ob Farbe und Ton im mindesten an ihn erinnerten: aber Haltung und Zurückhaltung der Figuren. Auch die Doppelbildnisse des Wallacemuseums, wo der Vater mit dem Knaben und die Mutter mit dem Töchterchen abgebildet sind, sind ein Dijcksches Motiv.

Die italienische Kunst trat Rembrandt, der den Gedanken einer Reise nach Italien von sich gewiesen hatte, in Amsterdam bei den Kunsthändlern, den reichen Sammlern, auf den Bilderversteigerungen vor die Augen und sie hat mehr als eine Spur hinterlassen. An den späteren Werken Rembrandts gemessen, ist für diese Periode die Lebhaftigkeit des Gebärdenspiels besonders auffällig. Sie stammt aus der italienischen Vor-

[1]) Sandrart erzählt, wie er den Antwerpener Maler Gerhard Segers in Amsterdam besucht und dessen frühere Malweise nicht wiedererkannt habe, worauf ihm Segers erwidert, „daß diese des Rubens und des van Dijcks Manier mehr den Leuten beliebig wäre. Daher mußte er bei dieser ‚expedienza' verbleiben und seine Gedanken mehr, um viel Geld zu machen als die Kunst zu erheben, abrichten." („Teutsche Akademie", zweiter Teil, S. 301.)

33. Die Opferung Isaaks — St. Petersburg

34. Die Blendung Simsons — Frankfurt a. M.

tragsweise. In den frühen Radierungen, wie der Auferweckung des Lazarus oder dem Ecce homo, ist dieses italienisch-theatralische Pathos ein fremder Zug. Die Isolierung der Figur des Heilands auf dem Lazarusbild, der Faltenwurf seines Gewands, die Haltung der Arme, alles zeigt den Protagonisten, und die überheftigen Gebärden der Zeugen des Wunders sind das notwendige Echo jener gesteigerten Stimmentwicklung[1]). Unter den Gemälden sind die Himmelfahrt aus dem Münchner Zyklus und der ungläubige Thomas (St. Petersburg) Beispiele der gleichen Richtung. Dieser auf der Wolke auffahrende Christus mit den ausgebreiteten Armen[2]) und die zum Sprechen gezwungenen Gesten des Thomasbildes sind keine Eingebungen holländischer Erfindung. Kein Zweifel, daß gerade dieser Einschlag italienischer Geschmacksweise den Wünschen vieler Liebhaber von damals entsprach. In den Bildnissen besonders macht sich, wie wir weiterhin sehen werden, mit dem Ausgang der dreißiger Jahre zunehmend der Zug zum konventionalisierend Italienischen geltend. Die Neigung für Pracht der Kostüme, Häufung des kostbaren Schmucks läßt neben der natürlichen Freude des Malers an schönen Stoffen und Dingen einen Nebenzug von der Gesinnung des reich gewordenen Emporkömmlings gewahren, der dem eleganten Ausstaffieren auch gesellschaftlichen Wert zuerkennt. In diese Jahre fällt Rembrandts Hauskauf (1639). So begreiflich sein Wunsch ist, aus dem häufigen Wohnungswechsel herauszukommen und festen Boden unter den Füßen zu haben, so wurde doch der Erwerb dieses teueren Hauses für den „bürgerlichen" Rembrandt zum Verhängnis. Aus den authentischen Akten kann man sich überzeugen, daß die Last, die er sich mit der Abzahlung der Kaufsumme aufgebürdet hatte, ihn in den nächsten fünfzehn Jahren Schritt für Schritt dem finanziellen Ruin entgegenführte. Für den Augenblick aber mochte es ihm eine große Genugtuung geben, ein eigenes Haus erworben zu haben. Die „Torheit der Welt" war ihm noch nicht fremd geworden, auch wenn er übrigens damals schon nicht den Eindruck eines Menschen aus der Gesellschaft machte. Noch kam er ihren Possen und Liebhabereien und den geldeinbringenden Be-

[1]) Ähnliches gilt für die Radierungen B 68, 69, 71, 80, 88, 97, Zinsgroschen, Vertreibung der Händler, Samariterin, Kreuzigung, Emmaus, Steinigung des Stephanus.

[2]) Gronau, „Tizian", S. 200, sagt, er sei dem Tizian entlehnt.

stellungen entgegen. Seine Flora, die, wie die Wiederholungen beweisen, großen Erfolg hatte, zeigt, daß auch er für den Geschmack an dem italienischen und französischen Schäferwesen zu haben war. Es ist eine derbe Holländerin, vermummt ins Arkadische, so wie in einem Berliner Bild der ältere Cuyp ein Pärchen als Damon und Phyllis, die Köpfe und Schäferstäbe mit Blumen bekränzt, gemalt hat [1]).

Noch ist aber ein Punkt zu erwähnen, wo Rembrandts Berührung mit der neuen Bildung vielleicht am stärksten offenbar wird. Es war zuvor die Rede davon, wie unbefangen er das zeitlich Einmalige vernachlässigt, um das natürlich Menschliche desto stärker empfinden zu lassen. Seine Historien geben nicht kritische Historie, sondern in lebendige Wirklichkeit Vergegenwärtigtes. Die englische Bühne zeigt ein analoges Verhalten. Man nahm keinen Anstand, Apoll Sonette dichten zu lassen und Neptuns Zorn damit zu begründen, daß ihm die Dänen einen Tempel in Lincolnshire zerstört haben. Shakespeare wäre nicht Shakespeare, hätte nicht die englische Bühne mit Mirakelspielen und gotischer Allegorik zugleich die poetisch-unkritische mittelalterliche Überlieferung bewahrt. Die historische Kritik aber, die mit der Renaissance neugeboren ward, fand doch ab und zu einen Sprecher, der hiergegen zu eifern nötig fand. Als der gelehrte Heinsius in Leyden 1632 eine lateinische Tragödie Herodes, der Mörder der unschuldigen Kindlein, erscheinen ließ, äußerte ein Pariser Kritiker einen „petit scrupule“ darüber, daß die Gestalten der Furien in dem Stück vorkamen, die mit dem jüdischen Boden dieser Geschichte nichts zu tun hätten, und daß Mariamne vom Styx und vom Acheron rede. Die gelehrte Debatte über diese Frage zog sich durch mehrere Jahre hin. Kritik und Rationalismus waren wach geworden, und in ihrem Sinn hört man später Houbraken eine Darstellung der Bathseba von Lievens tadeln, weil in der Luft ein Amor mit der Fackel vorkomme, was für einen biblischen Gegenstand ein Fehler sei [2]). Nicht ohne Erstaunen verzeichnet man endlich, wie ein holländischer Leser und gar ein Dichter an Virgil Anstoß nimmt, daß er Pferde mit menschlicher Sprache reden lasse.

[1]) Berliner Katalog, Nr. 743a.

[2]) Die ganze Stelle bei Houbraken, II, 245ff., ist als prinzipielle Äußerung des historischen Kritizismus und als Merkmal seines Eindringens in die Kunst sehr merkwürdig.

Ich unterlasse es, Beispiele solcher Kritik aus italienischem Bereich zusammenzustellen, da dies der natürliche Boden der Auflehnung historischen Sinnes war.

Es muß so sein, daß solche Strömungen gelegentlich auch in Rembrandts Nähe kamen. Der Hang zum Irrationalen und ganz zäh rationelle Bemühungen (die wir in der Ausbildung seiner Technik kennenlernen werden) wohnten in diesem seltsamen Haupt benachbart. Gewiß war er der Meinung, die Juden auf seinen biblischen Darstellungen mit historischer Treue abzubilden, wenn er Amsterdamer Juden als Modell nahm, und das Lob, das seine Hochzeit des Simson fand, wird damit begründet, daß sich Rembrandt als studierter Mann bewiesen habe, der sich genau durch Bibellektüre vergewissert, wie Simson den Philistern das dunkle Rätsel aufgibt. Außerdem, daß er sich genau an den Bibeltext gehalten, wird zu bemerken sein, daß die Personen zum Teil bei Tisch liegend gebildet sind. Archäologisches Wissen derart mag dem Künstler von Freunden zugetragen worden sein; man mag es betonen, um nicht das Gewicht der Fabel zu vermehren, Rembrandt sei „ungebildet" gewesen. Worauf es aber ankommt, ist, daß man einsehe, wie ausnahmsweise, äußerlich und gleichgültig solches Wissen für sein Wesen ist. Denn sein Genius war berufen, ganz andere Wege zu wandeln als die der Renaissance und der modischen Bildung, eine Kunst zu beglaubigen, die zugleich eine Weltanschauung war, und als solche entschlossen der Antike samt der Renaissance den Rücken drehte[1]).

---

[1]) Dem wäre nichts hinzuzusetzen, zumal die Gegenprobe des Urteils der Klassizisten von Houbraken bis Jakob Burckhardt vollkommen stimmt, hätte nicht das Zeitalter der Umwertung, der Paradoxien und des Relativismus, den inmitten des allgemeinen Historismus unsere Museumskultur hochgezüchtet hat, zur Abwechslung auch Rembrandt als Romanisten und als Synthese des romanischen und germanischen Kunstgeistes verkündet. So der Wiener Scholastiker Riegl; ferner Valentiner, der die Gymnasialbildung Rembrandts unterstrichen hat („Aus der Niederländischen Kunst", 1914, 92 ff). Diesen und anderen habe ich zuletzt 1918 in meinem Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 140 ff. (über seine Beziehungen zur Antike, zu Italien, zur Akademie) geantwortet. Bescheidener ist die Meinung, wenigstens eine „humanistische Periode" in Rembrandts Kunst der dreißiger Jahre zu erkennen. Über den Humanismus als „Bildungserlebnis" Rembrandts können wir hinweggehen. Rembrandt nahm so gut Bildnisbestellungen wie andere Bestellungen an.

Ehe unsere Betrachtung ihm auf diesen Pfaden folgt, ist es notwendig, von der holländischen Malerei der Zeit noch einige Kenntnis zu nehmen, zu sehen, welche Aufgaben sie sich stellt und wie sie sich mit den allgemeinen Hauptgedanken der Kunst ihres Jahrhunderts auseinandersetzt.

Später, als sein Ruf über die Alpen gedrungen war, wurde aus dem fernen Messina eine Reihe von Halbfiguren antiker großer Männer bei ihm bestellt, worüber neuerdings Urkunden an den Tag gekommen sind (Ruffo im „Bolletino d'arte", 1916, Hoogewerff, „Oud Holland", 35, 1917, 129 ff., Corr. Ricci, „Rembrandt in Italia" 1918). Ein Aristoteles, Homer, Alexander der Große. Diese Bilder sehen tatsächlich so wenig „humanistisch" aus, wie die der dreißiger Jahre, und es ist kaum Veranlassung, solche Beziehungen ungleich zu werten. Wer wollte aus Rembrandts Darstellungen von heiligen Familien, Marien und Heiligen auf katholische Neigungen des Künstlers schließen? Das Einfachste ist anzunehmen, daß solche Bilder von katholischen Bestellern angeregt worden sind. (Vgl. was darüber weiterhin in dem Abschnitt über die religiösen Zustände gesagt wird.) Über Rembrandts Berührungen mit dem Muidener Kreis und besonders mit den Werken des Dichters Cats (diese Dinge und Personen sind in den vorhergehenden Kapiteln hervorgehoben worden) hat Kauffmann im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", Bd. 41 (1920), 46 ff., sehr sorgfältig gehandelt. Bei Cats' Didaktik ist das Nebeneinander biblischer und antiker Zeugnisse und Geschichten Fortsetzung einer recht alten Gewohnheit. Das Mittelalter pflegte in seinen „neuf preux" heidnische und christliche Helden nebeneinanderzustellen. Will man aber weitere Schlüsse anknüpfen, so überlasse ich die Antwort einem Holländer: „Rembrandt en de Muidener kring is een ondenkbare combinatie."

Probleme der holländischen Malerei. Franz Hals und die spätere Kunst.

Die reißend schnelle Entwicklung der holländischen Malerei in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts erscheint nicht nur der späteren Nachwelt auffällig, die in der Entfernung der Zeit anders zu urteilen in der Lage ist als die Mitwelt. Aus den um 1630 niedergeschriebenen Aufzeichnungen der Selbstbiographie von Konstantin Huygens spricht bereits die nämliche Beobachtung. Von Hondius, seinem Lehrer in der Malerei, berichtet er, daß er nur ruhende, deutlich umrissene Gegenstände malen gekonnt habe, nicht aber die Bewegung und die malerisch weiche Illusion. Nicht nur die minderen Größen, auch so hochangesehene Künstler wie Mierevelt, Paul Ravesteyn und Cornelius van Haarlem hätten ihren Ruhm überlebt. Von dem letztgenannten, dessen lebensgroße Aktfiguren die jungen Maler gern in Ermangelung von Aktmodell kopierten, sagt er, wäre er dreißig Jahre später geboren, niemand würde sich um seine Malerei kümmern; Ravesteyn sei in seinen Frühwerken am besten. Die Jüngeren dagegen hätten gelernt, statt harter Zeichnung das Fließende und Bewegliche der Erscheinung

wiederzugeben; in der Landschaft vermöge man nun den Eindruck der Sonnenwärme und der bewegten Luft hervorzubringen.

Faßt man aus diesen Urteilen das Wesentliche heraus, so erscheint es als die Überwindung des zeichnerisch-plastischen Ideals durch die malerischen Ausdrucksmittel von Licht und Farbe. Daß der Anstoß zu dieser Umbildung aus derselben Richtung kam, von wo die Niederlande nunmehr seit hundert Jahren gewohnt waren, die Parole zu empfangen, aus Italien, steht außer jeder Frage. In Italien hatte die neue Kunstbewegung im ausgehenden sechzehnten Jahrhundert eine trotz aller Personen- und Schulstreitigkeiten gemeinsame Richtung genommen, und ihre Wurzel war eine. Man hob gegen den Terrorismus der toskanisch-römischen Kunstüberlieferung die Venezianer und den Correggio auf den Schild. Dies war in Barocci, den Carracci, Caravaggio das nämliche. In den begeisterten Briefen, die der junge Hannibal Carracci aus der Stadt des Correggio an seinen Vetter Ludwig schrieb, geht er so weit, Raphaels Cäcilie gegen die Weichheit des Meisters von Parma hölzern zu nennen. Man kennt die Randnotizen, die Augustin Carracci in sein Exemplar des Vasari hineinschrieb, Zurechtweisungen zugunsten der Venezianer und Grobheiten gegen die bestia del Vasari, der nur seine Florentiner gelten lassen wolle. Als Friedrich Zucchero in Rom die ersten Bilder von Caravaggio sah, zuckte er die Achseln: das sei nichts anderes als Giorgione. Allenthalben drängte man von der Wiedergabe des Anatomischen und Konstruktiven zur Beobachtung der Oberflächen und ihrer illusionistischen Schilderung. Michelangelos Kunst war bereits ein völlig überwundener Standpunkt, und Bernini erzählte nicht ohne Beifall eine Äußerung des Hannibal Carracci über die Christusfigur Michelangelos in der Minerva in Rom: man könne darüber schwer urteilen, da man nicht wisse, wie die Menschen damals ausgesehen hätten. Eine Ironie, welche die ältere anatomische Behandlung vom Standpunkt der modernen Aktmalerei und ihrer Wirklichkeitsgewöhnung kritisierte.

Die Einflüsse, welche die so umgewandelte italienische Kunst auf die Niederlande gewann, und welche hauptsächlich durch die nach Italien reisenden und zumal in Rom eine Kolonie bildenden niederländer Maler vermittelt wurden, gehen im wesentlichen von zwei Namen aus, von Cara-

vaggio und dem in Frankfurt geborenen und in Rom ansässigen Adam Elsheimer [1]).

Caravaggio wurde von der ihm feindlichen italienischen Kunstauffassung als Naturalist und destruktives Element bezeichnet, und die Kritik seiner Gegner unterließ denn auch nicht, zu bemerken, daß selbst seine Natur nicht einmal Natur sei. Nie setze er seine Figuren in die Sonne, sondern stets in den braunen Luftton eines geschlossenen Raumes, in den das Licht hoch oben eindringe. Indem dieses Licht senkrecht auf die Hauptfläche des Körpers falle, bleibe es konzentriert und lasse den Rest des umgebenden Raumes in seinem Dunkel, und auf der Heftigkeit dieser Licht- und Schattengegensätze beruhe die Stärke der Wirkung [2]). Es ging der Gewöhnung des italienischen Kunstsinnes schwer ein, daß die körperliche Gestalt nicht um ihrer selbst willen da sei, sondern zu einer Art „corpus vile" für Lichtexperimente herabgewürdigt werden könne. Bei den Niederländern aber machte sowohl die Neigung für das auf der Gasse und in der Kneipe aufgelesene, für die akademische Unterweisung noch nicht abgerichtete Modell, wie die Pikanterie der Beleuchtung mit ihren Lichtflecksen und der Masse der finsteren braunen Schatten Schule. Auch der Deutsche Elsheimer war stark von diesem Interesse erfaßt worden. Alle Arten von Lichteffekt, Feuersbrunst und Mondenschein, Fackel- und Kamin- und Kerzenlicht hat er behandelt. Als stärkste Neigung aber lag in seiner Natur die Andacht zum Einzelwesen und zum Ganzen der Schöpfung ohne Ansehen der Person, die Liebe zum Heimeligen und der Ehrgeiz sauberen Handwerks, wodurch er am meisten von den Italienern abstach. Sein feines Vollenden in kleinem Format machte einen Gegensatz zu ihrer großen und flinken Historie und Dekora-

[1]) Die Bedeutung Elsheimers für diesen Zusammenhang ist wohl zuerst von Kolloff erkannt worden, was dann als zweifellos richtig die späteren Beurteiler übernommen haben.

[2]) So Bellori, einer der Vasaris des siebzehnten Jahrhunderts. Man merkt wohl, daß er von der klassischen Archäologie herkam. Die Stelle in seiner Lebensbeschreibung des Caravaggio lautet im Original so: „Trovò una maniera di campirle (die Figuren) entro l'aria bruna di una camera richiusa pigliando un lume alto, che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con vehemenza di chiaro e di oscuro." Über Caravaggio liegen neuere Studien von Kallab, Witting, Lionello Venturi vor. Noch fehlt das große Buch über ihn.

tion; denn neben der Virtuosität des Könnens hatte er das starke künstlerische Ehrgefühl, nicht nur die Abnehmer, sondern vor allen sich selbst zufriedenzustellen[1]). Er schuf mit seinen kleinen Gemälden ein neues Genre, indem er Landschaft und Historie zu noch nicht dagewesener Einheit der Stimmung verband, die große Historie zu einer kleinen Historie machte (worin er freilich nicht der erste war), vom Pathos erlöste, ohne trivial zu werden, vielmehr in der Resonanz der Umgebung und ihrer dämmernden Beleuchtung eine Quelle der Poesie erschloß. Dieses Übersetzen ins Genrehafte war es, was die Niederländer besonders gut begriffen, da es bereits seit langem in der Überlieferung ihrer Kunst lag. Das Helldunkel und den dramatischen Akzent der Lichtverwendung lernten sie von Caravaggio und Elsheimer, die gemütliche Auffassung aber von dem verwandten Deutschen. Wer nur das kostbare kleine Dresdner Bild von Elsheimer gesehen hat, wie Jupiter inkognito Philemon und Baucis in ihrer Hütte besucht und sich von den alten guten Leuten bewirten läßt, den wird die ganze Auffassung und travestierende Behandlung, die das Ideal (Goetheisch zu reden) so „angenehm verbauert", wie ein holländisches Stück vor dem eigentlichen Anfang der holländischen Malerei anmuten. Namentlich durch Stiche des Holländers Goudt sind die Werke Elsheimers schnell bekannt geworden; die Ergebnisse und Anregungen, die von ihm und dem italienischen Naturalismus ausgingen, erscheinen im selbstverständlichen Besitz der Generation, die Rembrandt voraufging; Peter Lastman hatte seine Kunst unmittelbar an der Quelle in Italien geschöpft. Nicht zu vergessen ist auch der katholische Utrechter Gerhard Honthorst, der, ehe er im Haag zum Hoflieferanten für Porträte wurde, in Rom große Altarbilder gemalt hat, von denen eine Enthauptung des Täufers bei Fackellicht und Laternenschein besonders berühmt war. Auch seine Profandarstellungen verraten den großen Eindruck Caravaggios, dessen „tenebrose" Behandlung er übernahm; daher er in Italien der „Gherardo dalle notti" hieß. Sein Einfluß reichte von Sizilien bis Nie-

[1]) „Era a tutti d'insegnamento che nelle opere il compagno della virtù deve esser l'onore", Baglione, p. 101. Übrigens Bode, „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", I (1880), und etwas verändert wiederholt „Studien" (1883), S. 231 ff. Ein Werk über Elsheimer wird von Heinrich Weizsäcker vorbereitet.

derland[1]). Nicht zu verwundern also, wenn auch bei Rembrandt Spuren all jener Berührungen auftauchen; noch sein Ganymed mit seiner Farbenarmut, der grellen Beleuchtung des Kinderkörpers und dem harten Schattenkontrast läßt an das „Tenebrose" bei Caravaggio denken. Seine Aufmerksamkeit auf den stark italienisierenden Honthorst, seine Lichteffekte und Ausdrucksköpfe, ist begreiflich. Rembrandts genrehafte Behandlung historischer Stoffe aber hält sich an die alte Überlieferung niederländischer und deutscher Kunst, die Elsheimer inmitten der Renaissancemode erneuert hat.

Das neue, schnell alles andere überflügelnde Interesse für Beleuchtungsprobleme, die damit verbundene Erweichung des strengen zeichnerischen Umrisses war es demnach, was von der technischen Seite her einem Liebhaber und Dilettanten wie Huygens als Haupterrungenschaft der jungen holländischen Maler ins Auge fiel. Wie sie auf diesem Boden weiterschufen und zu selbständigen Entdeckungen kamen, wird am besten deutlich werden, wenn wir zunächst die erstaunliche Laufbahn des Haarlemer Malers Franz Hals betrachten.

Hals ist die blendendste und bestechendste Künstlererscheinung innerhalb der holländischen Malerei jenes Jahrhunderts. Wenn der Vortrag, wie es im „Faust" heißt, des Redners Glück macht, so gibt es kaum eine unfehlbarere Wirkung als die von Hals' malerischem Vortrag. In Zeiten, da technische Aufgaben mehr als andere Probleme die Kunst beherrschen, ist sein Ruhm aufs höchste und dementsprechend auch der Marktwert seiner Bilder gestiegen. Das ruhige Urteil richtet sich nach Erwägungen, die weiter greifen und die ganze Künstlerpersönlichkeit, nicht nur das malerische Temperament ins Auge fassen, und so hat schon vor Jahrzehnten Burger-Thoré, wohl in stiller Vergleichung mit seinem Helden Rembrandt, von Franz Hals geurteilt: „Un certain génie, assez superficiel; provoqué par l'aspect extérieur des choses plus que par les caractères secrets

[1]) Momme Nissen, „Rembrandt und Honthorst", „Oud Holland", 1914, 73 ff. Hoogewerff in „Onze Kunst", 1917, 1, 37 u. 81 ff. Über den Honthorstschüler Matthäus Stomer H. Voß in „Monatshefte für Kunstwissenschaft", II, 1908, 987 ff.

et intimes, mais franc et irrésistible comme l'instinct“[1]). Hals war als Maler größer denn als Künstler; eine Entdeckernatur für malerische Methode, die ihn mit Velazquez die Grenzen seines Jahrhunderts überschreiten und späteren Bestrebungen die Hand reichen läßt. Diese Rastlosigkeit entsprang einem Temperament, welches stoßweise arbeitete, und vor dem die Tiefe der Dinge verschlossen blieb.

Das Leben, den Genuß und die Laune des vorübereilenden Augenblicks hat niemand besser gemalt als Hals. Er lebt im Auskosten des Moments. Ein lachendes Gesicht, ein lustiges Lied, eine muntere Unterhaltung, die Zufriedenheit des Zechers, diesen Schaum des Lebens hascht er mit dem Pinsel. Die Gegenstände dieser Malerei regen nicht zu tieferen Empfindungen oder Gedanken an; sie halten sich in der Sphäre des angeregten Liedertafelbruders, dessen Genüsse die trivialen sind. Was sie in der Wiedergabe adelt, ist der Nerv, die Akrobaten- und Balancierkunst des Ausdrucks. Es gibt ein kleines Bildnis von Hals, wo ein Herr auf einem Stuhl sich schaukelnd die Reitgerte zwischen den zwei Händen zusammenbiegt, eine Doppelbewegung von fast explosiver Momentanität[2]). Das Transitorische ist hier zu einer Glaubhaftigkeit gebracht, die nicht ihresgleichen findet. Im Punkt dieses blitzartigen Erfassens ist Rembrandt immer hinter Hals zurückgeblieben. Dagegen darf man seinen geistigen Ausdruck bei Hals nicht erwarten. Er hat einen Philosophen gemalt, Descartes, und es ist danach geraten. Dieses Bildnis (im Louvre) ist ein herausgeschminkter Theatermisanthrop[3]). Es hängt mit der geringeren Fähigkeit für das Erraten der verborgenen, der Gemütszüge zusammen, daß unter den vielen Bildnissen von Ehepaaren die Frau häufig neben der Wiedergabe des Mannes zu kurz kommt. Eine böse Hexe oder ein leichtfertiges Frauenzimmer hat er wohl ausgezeichnet gemalt; aber die guten holländischen

[1]) Thoré, „Galerie Suermondt“, 13 f. Ähnlich Fromentin, „Maîtres d'autrefois“, 293 und 299 ff.

[2]) Es ist das Bild des Brüsseler Museums, aus dem Hofje van Heythuysen in Haarlem. Bode, „Studien“, S. 65. Dasselbe nochmals im Rothschildschen Besitz.

[3]) Milder urteilt Burger-Thoré: „Sa figure rébarbative (Descartes') aura attristé maître Hals, familier des joyeux compagnons.“ „Gazette des beaux-arts“, 1868, 1, p. 444. Abbildung in dem neuen Bodeschen „Halswerk“, Tafel 187, Nr. 285.

35. Franz Hals, Der ſitzende Heythuyſen — Brüſſel

36. Franz Hals, Die Haarlemer St. Adriansgilde von 1627 Haarlem, Stadthaus

37. Franz Hals, Die Haarlemer St. Adriansgilde von 1633 Haarlem, Stadthaus

Hausfrauen waren doch schwerlich der Mehrzahl nach von der Art der Ehefrau des Jan Steen, die mitrauchte und mitzechte. Gegenüber dem ungenierten Ausdruck der Männer, der weniger zu raten aufgibt, hat ihn die zurückhaltende und versteckte Art weiblicher Züge weniger gelockt; er war nicht der Mann umständlichen psychologischen Untersuchens, sondern raschen Zugreifens. Und so erscheint er in der Wiedergabe aller impulsiver und elementarer Regungen als Meister. Der Blick des Ammenstolzes auf das genährte Kind, vor allem aber Kinder selbst, wie sie ihre Begehrlichkeit äußern, nach Blumen und Früchten greifen, dies ist mit der höchsten Empfindung für das Natürliche gegeben. Denn Hals selbst blieb ein großes geniales Kind, in seiner malerischen Begehrlichkeit und Aufmerksamkeit schnell erregt und gefesselt, aber in seiner sinnlichen Frische unstet, wenn er seinem malerischen Bedürfen den Willen getan. Dann erlahmt sein Interesse, und er wird ungeduldig. Dieses Temperament muß wohl ein Stück weit seine technische Manier erklären helfen. Vielleicht stand seine Ungeduld, das schnelle Verrauchen seiner malerischen Laune und Kraft Pate bei der glänzenden Improvisationstechnik, über die er verfügt, die ihn der kürzesten und entschiedensten Behandlung zudrängt. So verblüffend die Sicherheit ist, mit der seine Hand der visuellen Kraft und Energie des Auges folgt, derart, daß schon Burger-Thoré den Eindruck einer kavaliermäßigen Eleganz hatte („il faisait fouetter son pinceau comme un fleuret"), so wird sie doch ab und zu von einem leichtsinnigen „laissez aller" begleitet, über das man erschrickt. Auf dem Doppelbildnis des Amsterdamer Reichsmuseums, das früher als Selbstporträt mit der zweiten Frau galt, sind die Köpfe ausgezeichnet, aber die Körper, die da auf die Gartenbank hingesetzt sind, unverantwortlich in ihrer Struktur vernachlässigt. Große Künstler haben solches öfter gemacht als man glaubt, Hals aber besonders oft[1]). An seinen Frauenbildnissen sind häufig die goldbestickten Mieder und die weißen Spitzen besser gemalt als die Gesichter. Am schlagendsten aber für diese Betrachtung ist eine Statistik seiner Hände. Prüft man die großen Schützen-

[1]) Über den Fall von Rubens' Helene Fourment mit dem Kind in München habe ich in meinem „Kampf um die neue Kunst", S. 100 f., gesprochen.

stücke des Haarlemer Stadthauses auf die Frage, wie sich Hals mit den Händen der Figuren abgefunden hat, so ergibt sich eine merkwürdige Tatsache. In den früheren Schützenstücken hat Hals den Ehrgeiz, seinen Gruppenporträten durch eine gemeinsame Beschäftigung und Handlung etwas Einheitliches zu geben; indem er sie bei der Festtafel sitzen und stehen, sich unterhalten und bewegen läßt, bringt er den Schein einer Historie hervor. In Wahrheit ist bald zu sehen, daß die meisten dieser Figuren nur tun, als ob sie Dialoge führten; die Täuschung ist nur eine oberflächliche; immerhin aber bedurfte der Maler, um sie hervorzubringen, der Hände und ihrer sprechenden Gebärden. Diesen für ein naturalistisches Talent doppelt unbequemen Zwang der Komposition wirft Hals später ab. Er gab seine Porträte auch in Gruppen als Einzelporträte und höchstens als den Personenzettel einer Handlung, womit die Notwendigkeit einer Pantomimik der Hände, um die Unterhaltung zu verdolmetschen, entfiel. Nun sind für die koloristische Empfindung vieler Maler Hände etwas Störendes, da sie mit ihrer Fleischfarbe die Farbenstimmung der Kleider in schwer zu bewältigender Weise unterbrechen. Dies ist der Grund, warum Hände auf Bildnissen so gern in farbige Handschuhe versteckt werden. Doch mag auch einige Bequemlichkeit mitsprechen. Da Hals in den späteren Schützenstücken die Hände seiner Figuren nicht mehr brauchte, hat er sich ihrer in verdächtig weitgehendem Maße entledigt. Beim vierten Stück in der chronologisch geordneten Reihe des Haarlemer Stadthauses (von 1633) kommen auf die vierzehn Figuren (die zwei kleinen Hintergrundfiguren sind nicht mitgezählt), die also achtundzwanzig Hände haben, fünfzehn nackte Hände. Auf dem fünften von 1639 kommen auf neunzehn Figuren, die achtunddreißig Hände haben, nur fünf nackte Hände. Siebzehn Hände dieses Bildes stecken in Handschuhen; die übrigen sind verdeckt und unsichtbar. Sein Tongefühl und seine Eile, fertig zu werden, mögen in gleicher Weise an diesem Verhalten beteiligt sein. Jedenfalls darf man nicht glauben, Hals habe ein Nichtkönnen versteckt. Er hat nur zuweilen gebummelt. Er zeichnete ruhende wie bewegte Hände ausgezeichnet, und überhaupt ist seine Zeichnung in allem Figürlichen dermaßen sicher, daß man annehmen mag, er sei aus der akademischen Haarlemer Schule erwachsen. (Es ist ein

Unglück, daß wir bis über sein dreißigstes Lebensjahr keine Werke von ihm kennen.) Die italienisierende Richtung der älteren Haarlemer scheint ihm (wie Moes sich ausdrückte) „nicht geschadet zu haben". Um so erfreulicher ist das Freiwerden von der Schulüberlieferung, das Zusichselberkommen, wozu eine künstlerische Moralität gehört, die ihn unmittelbar neben Rembrandt rückt. In diesem Punkt steht Vanderhelst viel tiefer, da er nach glänzenden Anfängen wohl das Zeug gehabt hätte, neben Rembrandt ein Amsterdamer Hals zu werden, aber nicht die souveräne Widerstandskraft gegen den Geschmack des Publikums aufbrachte.

Wenn man an Hals' erstem Schützenstück von 1616 die Umständlichkeit gewahrt, mit der er sich um die Musterung einer damastenen Tischdecke gemüht hat, und die spätere Kostümbehandlung seiner Bilder vergleicht, und überhaupt an das überlegende Korrigieren denkt, das ein aufmerksames Auge an seiner Malerei eine Weile gewahrt, so wächst die Hochachtung vor der zunehmenden Sicherheit und Einheitlichkeit der Bildwirkung. Eine weiße Halskrause, Federn, Lederzeug, Pelz, Samt, Seide — alles das wird immer summarischer erledigt, ohne den Stoffcharakter zu beeinträchtigen. In dieser Bewältigung der „Materie" spricht Hals sein letztes Wort in den beiden Regentenbildern, wo er sich nicht mehr quält, sondern mit einer Art verächtlicher Sicherheit, allerdings auf bequem verdunkelten Grund, seine Figuren und ihre Kleider hinsetzt. Diese ausschließliche Augensinnlichkeit hat zumal den Modernen wie Manet eingeleuchtet. Als Manet aus Holland zurückkam und sein „Bon boc" ausstellte, sagte die Bosheit seiner Kritiker, das sei „Bière de Haarlem"[1]).

Man mag bei Hals die Enge seines Horizontes feststellen, das Fehlen tieferer Gefühlsschwingungen, das jähe Abbrennen seines künstlerischen Feuers, um so erstaunlicher ist die intensive Glut dieses Feuers, so lang es dauert, ist die Natur in Hals, die durch alle Hüllen und Häute der Konvention langsam, aber unwiderstehlich durchdringt, bis sie zur höchsten

[1]) Die erstaunlich reiche Leistung von Hals liegt in dem Tafelwerk Bodes, „Fr. Hals. Sein Leben und seine Werke", 1914, Einleitung von M. Binder, gesammelt vor. Dazu Moes, „Frans Hals", 1909, und H. de Groot, „Beschreibendes Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler", 3. Band, S. 1—145, 1910.

Freiheit malerischer Anschauung gelangt. Auf diese Höhe ist Hals erst nach der Mitte seines Lebens gekommen, und es ist wichtig, sich die Hauptstufen dieses gewaltigen Anlaufs zu vergegenwärtigen.

Das erste in der Reihe der Gruppenbildnisse des Haarlemer Stadthauses ist 1616 datiert; es ist eine gequälte, dunkle Malerei. Von den Köpfen sind einige im Ausdruck sehr glücklich; aber der Vortrag im ganzen ist schwerfällig, ledern, undurchsichtig. Als ein ganz anderer kommt Hals elf Jahre später; er bringt ein Pleinairbild: das Datum des Stückes ist 1627; Hals ist näher zu fünfzig als zu vierzig Jahren. Seine völlige Befreiung ist vollzogen. Dieses Bild, welches die Offiziere der Adriansgilde darstellt, wirkt erstaunlich modern unter den holländischen Bildern des siebzehnten Jahrhunderts.

Die Szene des Speisesaals zeigt einen Raum, der wie das bekannte Pleinaireckzimmer sein reichliches Licht durch ein Seitenfenster und ein großes rückwärtiges Fenster empfängt, derart, daß das Licht bis in alle Winkel strömt und mit seinen bleichenden Reflexen gegen die Farben ankämpft. Nur der große Lichtklecks des Hintergrunds, den auf modernen Bildern die leeren Fensterscheiben zu bilden pflegen, ist glücklich durch ein paar farbige Wappenscheiben, die ins Fenster eingesetzt sind, und die breite Masse der Bäume, die im Fensterrahmen sichtbar werden, vermieden. Bei der mangelnden Konzentration jedes zerstreuten Lichtes, bei der rauschenden Art dieser Trachten, den weiten und gepufften Kleidern, den Schärpen und umfänglichen Spitzenkragen, den Fahnen, weichen, breiten Hutkrämpen und dem Federngewedel hätte es ein recht unruhiges Bild werden können. Aber Hals ließ nur vier Figuren von den zwölfen die Hüte auf dem Kopf; indem er die Augen- und Kopfrichtung der meisten Personen gegen die Körperrichtung verschiebt und reichlich mit Kontrapost arbeitet, indem er keinen Kopf ganz in Stirn- und keinen ganz in Profilstellung gibt, sondern alle möglichen Winkelgrade dazwischen wählt, bringt er ein gewisses dramatisch gespanntes Interesse hervor. Das Schwarz der Kostüme ist erstaunlich farbig, und das weiße Koller der zweiten Figur von links mit der Schärpe in Blau und Orange darüber sowie die berühmte Gestalt des die Fahne schulternden Mannes rechts vor dem rückwärtigen Fenster mit seinem

in Grün und Rosa geblümelten Rock geben eine vorzügliche Belebung. Die Gefahr der Pleinairbilder, Gleichgültigkeit und Auseinanderfallen, ist durch die Kunst der Intensivierung einer wirklichkeitsgemäßen Malerei völlig überwunden.

Hätte Hals an dieser Richtung festgehalten und andere in seine Bahnen gezogen, die Gesamtbewegung der holländischen Malerei hätte eine andere werden können, als sie sich tatsächlich geformt hat. Die von Hals mit großer Kühnheit angegriffenen Probleme sind liegengeblieben; indem die Neuzeit den abgerissenen Faden aufzunehmen versucht hat, vermag noch niemand vorherzusagen, ob sie Charakterstärke genug besitzt, ihn ruhig auszuspinnen. (Inzwischen hat die Geschichte die Antwort gegeben. Moderne Bewegungen kommen und gehen. Nur Persönlichkeiten bleiben.) Von Hals' Bildern der Haarlemer Reihe zeigt das nächste, das vierte, von 1633, ganz veränderte Züge. In diesen sieben Jahren zwischen 1627 und 1633 scheint sich die Schicksalswendung innerhalb der holländischen Malerei vollzogen zu haben. Das Bild stellt wie das vorangehende Offiziere des Adriansschützenkorps dar; um mehr Platz zu schaffen, ist die Tafel weggelassen; es sind vierzehn Personen, in zwei Gruppen rechts und links geteilt. Die herkömmliche Auffassung hält dieses Bild für das schönste der ganzen Reihe[1]); es hat die schöneren, leuchtenderen Farben, zumal ein unvergeßliches Blau und Gelb, eine unvergleichliche koloristische Harmonie, und verbindet „mit ebenso viel technischer Geschicklichkeit wie Velazquez eine sehr viel reichere Palette". Fromentin rühmt: „Jamais on n'a mieux peint, on ne peindra pas mieux." Worauf beruht es nun, daß dieses Werk üblicherweise soviel schöner gefunden wird als jenes andere? Man kann die Vergleichung leicht durchführen, da das nämliche Schützenfähnlein, nur ein paar Jahre später, mit anderen Personen zwar, aber mit den gleichen Trachten und Farben Gegenstand der Darstellung ist. Warum wirken jetzt die orangefarbenen Schärpen, die zusammengefaltete Fahne in der Mitte des Bildes mit ihren blau-weiß-rot und goldenen Streifen viel brillanter

[1]) Bode, „Studien", S. 58 f.; Fromentin 305 f.: „Des accords que Hals n'a jamais dépassés". In dem ganzen Kapitel finde ich Fromentins Urteil durch die Parteistreitigkeiten des damaligen Paris etwas getrübt.

als auf dem Stück von 1627? Die Antwort ist einfach. Die Szene ist zwar aus dem Saal ins Freie verlegt, aber die Lichtbehandlung ist nicht die des freien Lichtes; sie hat völlig gewechselt. Wir haben statt eines Pleinairbildes ein Helldunkelbild. Es ist Abend; der Hintergrund zeigt Bäume, die der obere Rahmen abschneidet, hinter einem hohen Staket ein Haus, darüber ein Stück noch hellen Himmels, der sein Licht auf die roten Dachziegel wirft. Die Hausfronten und die Bäume wachsen gegen dieses Licht zu einer dunklen Schattenmasse zusammen. Auf dieser Folie eines verdunkelten Grundes, der wohltätig und wie ein Resonanzboden auf die Kraft der Lokalfarben wirkt, lösen sich die Gestalten des Vordergrundes, die Gesichter und die Kleidung, ungestört durch Reflexwirkungen eines offenen Lichts, wunderbar glänzend und farbkräftig ab. Das Geheimnis der Wirkung ist also, daß Hals eine Szene im Freien wie ein Interieur mit geschlossenem Licht behandelt hat.

Wenn die so erzielte Verschönerung der Farbenwirkung bis heute das Urteil der Berufenen bestochen hat, wenn daneben niemand für die enorme Wahrheit jenes Pleinairbildes Augen besitzt, so neigte der herrschende Geschmack auch damals nach der nämlichen Seite. Ihm folgte Hals; ihm gab fast die ganze holländische Malerei nach, und wie sollte sie nicht, da die Malerei fast in ganz Europa, einem psychologisch-ästhetischen Zwang folgend, sich auf Helldunkel und schöne Farbe stimmte?

In der Biographie des Guercino spricht der Graf Malvasia[1]) die Erfahrung und Beobachtung aus, es sei mit dem schönen Kolorit eines Malers wie mit der guten Stimme bei einem Sänger. Von hundert Erfordernissen musikalischen Erfolgs habe der Sänger neunundneunzig, wenn er über eine schöne Stimme verfüge („chi con un bel metallo fà udirsi"), und dieselben neunundneunzig Eigenschaften von hundert ersetze die Blendkraft schöner Farben bei einem Maler. „Nicht alle", meint er, „dringen zum Verständnis der Zeichnung vor; der Reiz der Farbe aber entzückt jedermann, und so erlebt man es, daß in Rom ein Michelangelo da Caravaggio dem Michelangelo Buonarotti vorgezogen wird, ein kleiner Raphael von Reggio

[1]) „Felsina pittrice", II, 339.

dem großen Raphael von Urbino[1])." Man meint, aus diesem Urteil noch etwas von dem hochmütigen Ton Vasaris herauszuhören, wenn er von Tizian spricht und seine Herzensmeinung verrät, daß ein schönes Kolorit verdächtig sei, weil es gern Mängel der Zeichnung zudecke. In der Tat hatten aber die Venezianer und Correggio seit den Tagen Vasaris Vergeltung geübt; die Kunst Italiens lag ihnen jetzt zu Füßen. Gegenüber der Auffassung Leonardos, der das Helldunkel in den Dienst der Modellierung körperlicher Form gestellt hatte, war die venezianische Behandlung durchgedrungen, das Helldunkel lediglich als Schönheitsmittel für den Glanz der Farben zu nutzen („in aiuto del colore")[2]). Indem nun auf der ganzen Linie das neue malerisch-koloristische Ideal anerkannt wurde, zeigte sich die alte Renaissancegesinnung darin lebendig, daß die Kunst an der Steigerung der körperlichen Erscheinung in der Richtung der Schönheit festhielt. War diese idealisierende Steigerung früher durch Korrekturen nach der plastischen Seite hin erfolgt, so stellte man jetzt die malerisch-koloristischen Ausdrucksmittel in den Dienst der Schönheit. Diese Bewegung aber kam in Italien nur zu bald zum Stehen. Die Kunst Caravaggios, die ebenfalls vom Helldunkel ausgegangen war, machte stutzig und beförderte die Reaktion der älteren, klassischen Überlieferung, wozu der steigende Eindruck der sich häufenden antiken Funde hinzutrat. Hannibal Carracci hat sich in Rom zu Raphael bekehrt; auch bei den Jüngeren trat der Umschlag ein: Guido Reni gleich wie Guercino entwandten sich allmählich der Helldunkelmalerei und zogen die antikisierende Linie und Glätte vor. Der in Italien gebildete Poussin vollends hat seine Tizianischen Anfänge später ganz verleugnet. So seltsam es klingt: die Folgerungen des sich erhebenden maleri-

[1]) Dieser kleine Raphael aus Reggio hatte sich im letzten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts als Freskist und besonders als Fassadenmaler in Rom ausgezeichnet und starb noch jünger als sein großer Namensvetter. „In quei tempi", sagt Baglione, p. 26, „non si ragionava d'altri che di Raffaellino da Reggio; poichè tutti li giovani cercavano d'imitare la bella maniera di lui; tanta morbidezza ed unione nel colorire, rilievo e forza nel disegno e vaghezza nella maniera havea." Ferner Sandrart, „Teutsche Akademie", II, 192 f., aus Karl van Mander schöpfend. Herm. Voß, „Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz", 1920, S. 554 ff.

[2]) Hierüber mein „Kampf um die neue Kunst", S. 113 f., nebst dem dort angegebenen Zitat von H. Ludwig.

schen Geschmacks hat in Italien nur einer völlig zur Durchführung gebracht, und dieser eine war ein Bildhauer und Architekt, freilich ein Genius, Bernini. Im übrigen aber blieb es dem Ausland überlassen, die Früchte der Helldunkel- und Farbenbestrebungen zu gewinnen. Die Höhepunkte der Malerei des siebzehnten Jahrhunderts liegen auf der Renaissanceseite nicht in Italien, sondern bei Murillo, van Dijck und Rubens.

Diesem Geschmack schloß sich nun auch ein ansehnlicher Teil der holländischen Malerschule an, und es trat in der holländischen Kunst, wenn man auf die Wahl der malerischen Ausdrucksmittel sieht, eine Scheidung ein. Indessen in Rücksicht auf Gegenstände und Stoffe Holland eine weitgehende Unabhängigkeit gegen die Renaissance wahrte, hat es nicht mit gleicher Selbständigkeit im Technischen die Grenze gewahrt. Velazquez in Spanien, in Holland Hals in der aufsteigenden Periode seines Lebens und eine kleine Schar freier Köpfe neben und nach ihm haben in leidenschaftlicher Beobachtung die Wirklichkeit durchdrungen und eine Welt von Ausdrucksmöglichkeiten entdeckt, die der Renaissancekunst verschlossen blieben. Zu gleicher Zeit hat aber das Renaissanceideal der Schönheit in dem nordischen Holland eine neue Provinz erobert, in jener Abwandlung des Begriffs der Schönheit, die an Stelle des Reizes der Linie, des körperlichen Aufbaues und der körperlichen Pose vorübergehend selbst in Italien den Zauber von Licht-, Farben- und Tonschönheit gesetzt hatte. In einer zweiarmig sich spaltenden Strömung hat das Schönheitsideal von der holländischen Malerei Besitz ergriffen. Die eine Richtung ging auf Helldunkel und schöne Farbe, die andere auf Zurückdrängen der Farbe zugunsten des schönen Tons.

So wie im ganzen über den Geschmack entschieden war, bekam nun doch nicht die Interieurmalerei ausschließlich die Oberhand, wie man glauben sollte, weil sie die natürliche Voraussetzung der gewünschten Wirkungen ist. Vielmehr behauptete die Landschaft wie die Figurenmalerei im Freien einen bedeutenden Platz. Das Entscheidende war aber, daß man die Grundsätze der Interieurbehandlung allgemein anzuwenden anfing, genau wie es schon Franz Hals in dem oben besprochenen Beispiel von 1633 getan hatte.

Man verdunkelte einfach die Hintergründe. Als Beispiele mögen zwei Familienbilder des Amsterdamer Reichsmuseums dienen, beide mit kleinen Figuren, hinter der Familiengruppe Pferd und Wagen und ein Ziegenböckchen für die Kinder; selbstverständlich alles im Freien. Hier werden nun die Figuren hoch von den dunkeln Baulichkeiten, Büschen und Baumgruppen des Grundes überragt[1]). Es gibt mehr als eine Methode, womit man sich hilft, wenn man seine Figuren nicht gegen hellen Grund absetzen will. Die üblichste wurde die, einen hohen Horizont anzunehmen, so daß die Figuren nicht gegen den freien Himmel zu stehen kommen. Adrian van de Velde, ein sehr geistreicher Maler (obwohl er meistens nur Vieh gemalt hat), setzt seine schöngefleckten Tiere häufig gegen die hoch zum Horizont ansteigende dunkle Weide. Auch sein Hauptstück im Reichsmuseum, das Familienbild[2]), ist so, daß die Personen durchaus das Braun der Straße und der Landschaft als Hintergrund haben. Es ist wirklich ein „schönes" Bild. Die Familie ist im Wagen gekommen, dann draußen vor der Stadt ausgestiegen und geht nun mit den Kindern spazieren. Jeder Zug und jede Farbe wirkt als von Meisterhand gesetzt. Ganz besonders auffällig verrät sich die Angst, der Brillanz der Farbe durch Reflexe hellen Lichtes zu schaden, bei Karl du Jardin. Moderne Maler haben uns daran gewöhnt, Gestalten gegen helle Kalkwände oder sonnenbeschienene weiße Mauern zu sehen. Du Jardin hat ein Pferd im Louvre, das sich von ganz dunkelm Buschwerk abhebt (Nr. 2432); darüber erscheint dann in reizender Lichtwirkung eine beleuchtete Mauer und dann ein Stück Himmel. Überall ein sehr hoher Horizont. Aber auch da, wo niederer Horizont und große Himmelsfläche gewählt ist, wird man meist finden, daß durch Wolken oder Dunst das Licht gedämpft wird (wie ja van Dijck eigentlich nur bedeckten Himmel malt), und daß die Figuren einen besonderen Schirm hinter sich bekommen. Hier-

[1]) Das eine, Nr. 259 des alten „Katalogs" (jetzt 755), von Jak. Gerritsz. Cuyp, das andere, Nr. 769 (1349), dem Thomas de Keyser zugeschrieben. Die genauere Beschreibung bei Lafenestre und Richtenberger, „La Hollande", p. 219, mit Abbildung, und p. 251. Ich stelle diese zwei im Ton sehr verschiedenen Bilder nur wegen der Gemeinsamkeit der Hintergrundbehandlung zusammen.

[2]) „Katalog", Nr. 1437 (2446). Burger, „Musées de la Hollande", II, 88 ff. Lafenestre und Richtenberger, p. 301.

über ist der Cuypsaal des Louvre besonders belehrend. Zwei Bilder von Albert Cuyp hängen sich dort gegenüber, „La promenade“ und „Le départ pour la promenade“; jedes zeigt zur Hälfte lichten offenen Himmel über niederem Horizont, zur anderen Hälfte die Bäume eines Waldrandes und eine Hauswand. Die Figuren dieser Bilder erscheinen mit größter Sorgfalt auf diejenige Seite gedrängt, wo sie von Haus oder Bäumen einen dunkleren Grund empfangen. Den einfacheren Fall solchen malerischen Verfahrens zeigen im gleichen Louvreraum die prächtigen Interieure von de Hoogh und die galanten Szenen von Metsu. Wie da die grünen Vorhänge am rückwärtigen Fenster zugezogen sind oder sonst eine dunkle Draperie das Licht absperrt, dies ist sorgfältig vorgesehen, um den Glanz des Atlas, die Schärpen und Stickereien zu voller Wirkung, die Kostüme zu reichster Farbenentfaltung gelangen zu lassen. Vorwiegend auf Interieurwirkung gerichtet, scheuen denn auch diese Maler, de Hoogh etwa, nicht davor zurück, wenn sie die Szene ins Freie verlegen, zweierlei Valeure anzubringen und den Vordergrundfarben zu viel Lokalton zu geben, was dem an neuere Illusionskunst gewöhnten Auge empfindlich genug ist.

Neben dieser Richtung auf glanzvolle Erscheinung der Lokalfarbe geht eine zweite, scheinbar entgegengesetzte, antikoloristische. Mit anderen Mitteln arbeitend verfolgt sie das gleiche Ziel der Schönheit durch Abstufung und Stimmung des Tons. Diese monochrome Neigung, die die Farbe fast auslöscht, ist immer schon vorhanden gewesen; was ihr aber jetzt die entscheidende Wendung im Sinne des Idealismus und der Schönheit gibt, ist die Bevorzugung des warmen braunen Tons statt des kühleren grauen Tons. Der Meister dieser Sphäre ist Ruisdael. Die Natur und die Farben der Wirklichkeit verschwinden ihm immer mehr. Er hat, ehe er der Maler der Wasserfälle und anderer Romantik wurde, die harmlos reizenden Motive der Umgebung Haarlems und wohl Landschaften mit grünen Wiesen gemalt; aber dieses Grün, der Stolz und der Zauber der holländischen Ebene, hat allmählich keinen Platz mehr auf seiner Palette. Der braune Baum, die braune Flur, die braungrauen Wolken, die ein Stück blauen Himmel sich durchstehlen lassen, besetzen seine Leinwand. Mit ihnen hat er seine ergreifenden Poesien gestimmt. Die Monochromie seiner Radierblätter be-

herrscht auch seine Malerei. Es ist wahr, die Wärme der Tönung hat etwas Sanftes, Balsamartiges, das alle Disharmonien und alle Stürme beschwichtigt, und es ist schwer, etwas gegen Meisterwerke einwenden, an denen sich so viele Geschlechter erbaut haben, und zumal, wenn man selbst ihrem Zauber erlegen ist. Keine Frage ist aber, daß, an der Natur gemessen, ein Konventionalismus der malerischen Auffassung hier offenbar wird, der wie jeder Manierismus das Leben der Kunst tötet. Das idealisierende Schönheitsbestreben, sei es der Helldunkelart und des Kolorismus, sei es der Monochromie des warmen Tons, hat die holländische Malerei in eine Sackgasse geführt, aus der ein Ausweg nicht mehr zu finden war. Und so kann es keine seltsamere Behauptung geben, als die oft gehörte und gelesene, die holländischen Maler ermangelten, mit den Italienern verglichen, der idealisierenden Fähigkeit. Dies scheint so, wenn man einen der kurzgebauten, breitmäuligen Bauern des Ostade neben eine Madonna Raphaels hält. Was aber der Sprachgebrauch „Idealisieren" nennt, ist eine Art von Schmeicheln und korrigierendem Schönmachen, und wenn die Italiener dies durch Zeichnung und Linie, viele Holländer aber durch Farben- oder Tonschönheit bewirkt haben, so ist grundsätzlich kein rechter Unterschied. Denn der „Galerieton" ist auch ein „idealisierendes" Moment. Wenn demnach in dieser einen Richtung auch in Holland dem Renaissancetrieb nach schmeichelnder Verschönerung nachgegeben worden ist, so bleiben allerdings zahlreiche andere Richtungen, in denen sich die Selbständigkeit und Emanzipation der holländischen Kunst hat offenbaren können, und eben auf diesen ruht ihr ewiger und nieverlöschender Ruhm.

Um so dringender mahnt nun die Pflicht, derer zu gedenken, welche im Umkreis der hier in Frage stehenden Ausdrucksmittel ihre eigenen Wege gegangen sind. Jedem von ihnen gehörte ein besonderes Denkmal. Denn wenn das Sonderlingsdasein häufig ein Ergebnis der Schwäche ist, welche verzweifelt, mit der Welt auskommen zu können, so ist es, gepaart mit schöpferischer Kraft, das stolzeste Leben, das gelebt werden kann. Von Franz Hals' kühnem Anlauf war schon die Sprache. Von seinem Leben wissen wir zu wenig, um die Wandlungen seiner Kunst erklärlicher zu machen [1]).

[1]) Van der Willigen, „Artistes de Harlem" (2. Aufl.), p. 139 ff.

Dann aber ist der Landschaftsmaler Jan van Goyen zu nennen. Man könnte versucht sein, ihn wegen seiner Neigung zum Monoton-Farblosen neben Ruisdael zu stellen; aber wie ungeheuer ist der Abstand, der sie trennt! Sie haben ein ganz verschiedenes Verhältnis zur Natur. Nicht als wäre Ruisdael ausschließlich Dichter; er hat wohl unendliche Male jene furchtbar melancholische Dünenwüste durchstreift, die sich stundenlang und breit zwischen Haarlem und dem Meer erstreckt. Wenn dunkle Wolken über ihr heraufziehen und mit ihren Schatten trübend diese mit ihrem Auf und Ab wie ein zweites Meer wogende Wüstenlandschaft decken, so entsteht jene gestaltlos betäubende Stimmung, die von der Wirklichkeit hinweg, die ihr Unterscheidendes und ihre Formen verliert, dem Bereich der Phantasie zudrängt. Auch wo Ruisdael die Gegenstände und Szenerien wechselt, diese Stimmung, diese Schatten, dieses Dunkel beherrscht und verfolgt ihn überall. Er kann sie nicht los werden; er sieht die Natur immer unter dem Gemütseindruck jener Dünenstimmung. Goyen war mehr Auge; er beobachtet genauer und immer von neuem. Wenn Ruisdaels Poesie aus der Gesamtstimmung seiner Bilder jeden ergreift, so ist Goyen der Liebling der Maler. Aus unendlichen Studien destilliert er seine gewonnenen Beobachtungen. Wenn er in ein fast einfarbiges Bild, eine Flußlandschaft, ein paar grüne Pinseltupfen in die Bäume, etwas Rosa auf ein Schiffsfähnchen, etwas Rot auf die Mütze oder Hose einer Figur setzt, so wirkt dies nie wie ein geistreicher Einfall, sondern wie etwas Selbstverständliches. So hat Velazquez in dem seidenweichen Blondhaar seiner Infantinnen eine Rosaschleife. Diese Dinge geben das Gefühl, als seien sie so, nicht als hätte sie jemand gemacht. Goyen gibt keine Tonstimmung als Vehikel von seelischen Empfindungen; auch steigert und erwärmt er seinen Ton nicht zum Ruisdaelbraun; er schneidet sich keine Versatzstücke für eine pathetische Szene. Aber er sieht Dinge, die noch keiner so beobachtet und wiedergegeben hat, Wolken, die wie ein leichter Rauch über einen hellen Grund hinjagen, Baumkronen, die sich vor uns im Wind zu bewegen scheinen. Er hat in seinen Skizzenbüchern wie in den Gemälden eine Art zu zeichnen, die gleichsam die Luft mit in den Umriß der Dinge aufnimmt; die Art des Farbenauftrags unterstützt diese Vibration. Seine

Art zu malen, wird so geschildert, daß er die Leinwand mit einem Chaos von helleren und dunkleren Tonklecksen überdeckte, aus denen allmählich hier ein Turm, der sich im Wasser spiegelt, dort ein Schiff mit Ladung und Personen Gestalt erhielt. Es wird hinzugefügt, die richtige Tonwirkung sei von Anfang an ebensogut wie in dem fertigen Gemälde dagewesen[1]). Goyen hat das Holland der Küsten und der breiten Wasserläufe mit dem silbernen feuchten Dunst entdeckt wie Paul Potter das Holland der grünen Weiden. Und so ist auch von Potter ein Wort zu sagen. In wenige Jahre des Schaffens drängt dieser Frühvollendete eine ungeheure Tätigkeit zusammen. Seine Gewissenhaftigkeit ist unbegrenzt; so genau wie er weiß niemand, wie die Rinde eines Baumes und die Blätter seiner Krone, wie das Fell oder das Vlies eines Tieres aussieht. Er scheut nicht das Licht des hohen Tages, das scharfe Grün der Wiese noch das Blau des Himmels, und scheut auch den niederen Horizont nicht; seine braunen oder gescheckten Kühe stehen meistens vor einem lichten Grund, ganz von der freien Luft und dem freien Licht umgeben. Woher nahm er die Widerstandskraft dieser Selbständigkeit bei einem siechen Körper? Potter verschmäht den schönen warmen Ton, und doch halten seine Bilder zusammen; sie sind nicht hart oder bunt; denn die Farbenwerte sind vom Luftmedium zusammengestimmt. Wohl hat auch er eine Abendstimmung mit ihren weicheren Tönen gemalt und ist damit dem herrschenden Geschmack entgegengekommen[2]), wie umgekehrt Adrian van de Velde ein und das andere Mal dem Helldunkel und dem geliebten Braun entsagt und durch frisches Grün erfreut[3]). Entschlossen aber hat sich doch nur Potter der Konvention entgegengestellt. Mit einer Ehrfurcht, die uns tiefste

---

[1]) So Hoogstraten in der Anekdote über den Malwettkampf zwischen Knibbergen, van Goyen und Porcellis, „Inleyding tot de hooge schoole", 237 f.

[2]) Z. B. Louvre Nr. 1649, „Chevaux à la porte d'une chaumière", von Fromentin, p. 219, ob seiner „beauté du ton" gerühmt. Das ganze Kapitel dort über Potter ist sehr gut, wenn ich auch den Standpunkt und die allgemeinen Voraussetzungen Fromentins nicht teile.

[3]) Die Hirschjagd des Städelschen Instituts in Frankfurt und die Farm, eine kostbare Neuerwerbung des Berliner Museums. Beide von 1666. Bode ist geneigt, sie für Gegenstücke zu halten.

Achtung abnötigt, ist er Schüler der Natur geblieben. Es gibt eine Bescheidenheit und eine Leidenschaft des Lernens, die die Subjektivität mancher „Meister" in den Schatten setzt.

Nächst Hals, Goyen, Potter wäre noch der sonnendurchleuchteten Landschaften Albert Cuyps zu gedenken, vor allem aber der Delfter Sonderlinge Karl Fabritius und Vermeer. Beide sind von den scharfen, in den französischen Malerateliers erzogenen Augen Burger-Thorés sozusagen neuentdeckt worden (wenn er auch entschuldbarerweise nicht über alle Irrtümer der Überlieferung Herr ward). In den Kreisen, wo man sich um die herkömmliche Verteilung der Kränze durch die Kunstgeschichte weniger kümmert, wo man die Toten ihre Toten begraben läßt, und die alten Meister sehr ungleichmäßig, immer aber nach dem Grad ehrt, in dem sie unserem eigenen künstlerischen Bedürfen entgegenkommen und es durch ihre Auffassungsart unterstützen und befördern, in den Kreisen der Künstler erfreut sich der Delfter Vermeer einer besonderen Schätzung. Er modelliert seine Gestalten im ganz hellen, sonnenscheinerfüllten Innenraum; statt dunkler, bräunlicher Gründe gibt er weiße oder grauweiße Wände, an denen in leichter Tonabstufung Landkarten oder Bilder hängen. (Sollte der helle Grund Vermeers nicht mit dem Delfter Porzellan verwandt sein?) Die Gestalten, wenige an Zahl, erregen geringes novellistisches Interesse; ihre starken Lokalfarben sind ohne die zeitübliche Erwärmung geblieben. Ein Kritiker hat von ihnen gesagt, sie seien bloß glücklich wirkende Farbenflecken auf dem lichten Grund, wozu man sich freilich gegenwärtig halten muß, daß die gute Zeichnung in der holländischen Schule etwas Selbstverständliches war, und daß die Figuren nie (wie heute so oft) auf den Farbenwert reduziert erscheinen, sondern konstruktiv einwandsfrei modelliert sind. Die dem Vermeer eigentümliche Farbenbasis und Lichtbehandlung hebt sich scharf von dem herrschenden Geschmack der Dunkelmalerei ab; sie gibt durch die Verteilung seiner Farben seinen Bildern monumentale Größe.

Man kann nicht umhin, angesichts der zur Herrschaft sich emporkämpfenden Tendenzen und des Widerstandes, den sie bei einzelnen gefunden haben (Vollständigkeit wie genaueres Eingehen verbieten sich an dieser Stelle), die Frage aufzuwerfen, welche Umstände die Wendung der

holländischen Malerei im beschriebenen Sinn begünstigt haben mögen, derart, daß ein Häuflein von Hellmalern sich einer großen Majorität gegenüberbefand, die ein Ideal schönen Tons zur Herrschaft brachte. Die Antwort auf diese Frage ist nicht einfach.

Als sich Bernini eines Tages gesprächsweise in Paris über das Oberlicht des Pantheons in Rom verbreitete und rühmte, für Skulpturen sei dies das beste Licht, bemerkte man ihm entschieden, die französischen Damen mögen das Oberlicht nicht. Alle Gegengründe, mit denen Bernini Einsprache erheben mochte, ändern so wenig wie spätere Anläufe und Bemühungen etwas an der Tatsache, daß jeder Versuch, das freie Licht, das gottgewollte Licht, wie man sagen muß, da nun einmal der Himmel über die Erde gespannt ist, und Oberlicht die normale Beleuchtungsart im Freien ist, — daß jeder solcher Versuch, das freie Licht in der Malkunst zur Herrschaft zu bringen, Widerstand findet, weil wir, wie die Pariser Damen, von denen man zu Bernini sprach, nicht die Wahrheit, sondern das Vorteilhafte suchen und dies das Schöne nennen. Da wir des weiteren Räume mit Seitenlicht bewohnen und sie mit Bildern schmücken, so entsteht aus dem geschlossenen Licht des Zimmers und dem etwa angenommenen freien Licht des Gemäldes eine Art Dissonanz, sobald sich die natürliche diffuse Beleuchtung des Gemäldes und die einseitige Beleuchtung des Raumes als Gegensatz aufdrängt. Der Naturalismus des Bildes reißt für das empfindlich gewordene Gefühl ein Loch in die Wand, wo das Gemälde die Wandfläche bloß dekorativ beleben sollte. Je mehr ferner ein Gesamtton des Raumes und eine Einheit beabsichtigt wird, je mehr die Dekoration zu Stimmung neigt, um so gebieterischer werden die Ansprüche an die malerische Haltung des Gemäldes, das für die Wand bestimmt ist. Man wird z. B. die Beobachtung machen, daß italienische Gemälde der großen Zeit oder Kopien nach ihnen selten in unsere Wohnräume passen, da sie mit Rücksicht auf farbige Haltung und linearen Aufbau für großräumige Dimensionen gedacht und erfunden sind, wie sie dem südlichen Kirchen- und Palastbau entsprechen, und so geht man denn schwerlich mit der Annahme fehl, daß Hand in Hand mit der allgemeinen Wandlung des Geschmacks, welche immer ein Hauptfaktor bleibt, die besondere Art der holländischen Wohnraumgestaltung zu

einer Subjektivierung der Stimmung, zur Vereinheitlichung und zugleich Erwärmung des Tons der Gemälde hingedrängt habe. Im gleichen Sinn ist ja der abnehmende Kolorismus und die Bevorzugung der Tonmalerei Ursache gewesen, daß man für die Rahmung der Bilder des jede Buntheit ausgleichenden Goldes entraten zu sollen meinte und im ganzen dem schwarzen Ebenholzrahmen den Vorzug gab. Für all diese Tatsachen scheint es mir notwendig, den Einfluß des Privatgeschmacks, der ja in Holland zum erstenmal in der Kunstgeschichte den Ausschlag gibt, die Rücksicht auf Verkäuflichkeit und Verwendbarkeit der Bilder in den Wohnungen der reichen Besteller zur Erklärung heranzuziehen.

Wir wollen uns aber klar machen, daß Kunst kein Wand- oder Wohn-„schmuck" ist, auch kein Kirchenschmuck, obwohl sie das alles auch sein kann. Das Wesen der Kunst ist ein anderes. Die Rahmenbedingungen der Aufstellung genügen ihr selten, zumal wenn sie eigenwillig ist. Rembrandt hatte mehr als einmal Ursache sich zu beklagen, daß seine Bilder nicht zur Wirkung kämen. An Huygens schrieb er 1639: Man solle sein Bild in starkes Licht und so hängen, daß man genügenden Abstand nehmen könne. Und als sich Don Antonio Ruffo 1662 über die Ausführung eines bei Rembrandt bestellten Gemäldes beklagte, antwortete der Meister, es werde schon in Ordnung sein, „quando il quadro pende giusto sopra suo giorno". (Wir kennen nur die italienische Übersetzung von Rembrandts Brief, bei Ricci, „Rembrandt in Italia", S. 30.) Die höchste Aufgabe der Kunst ist, Herz und Seele der Welt zu künden, und wir sollen sie nicht dazu herabwürdigen, sich mit der Rolle einer schmeichelnden Dienerin unserer Sinne zufriedenzugeben.

Rembrandts maleriſche Anſicht und Weltanſicht.

In der Skizze einer Geſchichte der maleriſchen Ausdrucksmittel der holländiſchen Künſtler haben wir Rembrandts Namen nicht genannt. In manchem geht er der allgemeinen Entwicklung parallel. In der Hauptſache folgt er eigenen Antrieben. Am Ende der zwanziger Jahre des ſiebzehnten Jahrhunderts war Franz Hals im Punkt der maleriſchen Anſchauung der freieſte Kopf in Holland. Warum iſt Rembrandt in den Jahren, die er einſam in Leyden arbeitete, nicht nach Haarlem zu Hals gegangen? Hals arbeitete in den Jahren vor 1637 und wieder 1644[1]) in Amſterdam; man glaubt, vorübergehend den Eindruck zu ſpüren, den Rembrandts Malweiſe auf ihn gemacht hat. Aber von Rembrandt zu Hals gab es keinen Weg. Es ſchienen zweierlei Welten, von Rembrandt her betrachtet. Fühlte Rembrandt, daß ſeine Malerei nie „Technik" war und alſo unbelehrbar? Werden ſomit alle die beliebten Vorſtellungen von Entwicklung und Notwendigkeit zuſchanden, wenn für Rembrandt der Nachbar und Zeitgenoſſe, das Genie von Hals einfach nicht da war? Überblickt man

[1]) Dieſe Angabe iſt unſicher. Ein Bildnis, das in der Sammlung Six als Dr. Nic. Tulp gilt, iſt Auguſt 1644 bezeichnet. Auf der Rückſeite ſteht ein zweites Datum. De Groot, „Verzeichnis" Nr. 234. Über die verwickelte Sache Six in „Onze Kunst", 30, 1916, 2. S. 99.

die Lage zu Anfang der dreißiger Jahre, als Rembrandt in Amsterdam seine Anatomie und die zahlreichen Einzelbildnisse in vorwiegend kühlem Ton schuf, als Thomas de Keyser 1632 in einem Schützenstück dem kühlen feinen Ton und einer reifen Breite des Vortrags huldigte, so mag man wohl denken, wie es hätte kommen können, wenn sich Rembrandt den „Einflüssen" der holländischen Frühkunst williger und tiefer geöffnet und ihren absichtslosen Beobachtergeist in sich aufgenommen hätte. Solches auszudenken, ist eine Torheit; von Rembrandt erwarten, daß er anders als im Dienst persönlichster künstlerischer Impulse hätte beobachten und gleichsam seine Persönlichkeit hätte ausscheiden sollen, hieße sein Wesen verkennen. Er war von denen, die (um die philosophische Bezeichnung zu brauchen) nicht heteronomisch, sondern nur autonomisch ihre Bestimmung empfangen[1]).

Die Zeit in Rembrandts künstlerischem Schaffen, die von der ersten Hälfte der dreißiger bis in die erste Hälfte der vierziger Jahre reicht und die in der sogenannten Nachtwache gipfelt, ist schwer unter einem beherrschenden Gesichtspunkt zu betrachten. In erstaunlicher Buntheit laufen verschiedene Neigungen nebeneinander her. Eine weitgehende Zugänglichkeit für das Rohe und Derbe, das im Zeitgeschmack lag, und wieder ein schroff abweisender, nur auf sich selbst hörender Trotz; die Ausbildung einer harmonisierenden malerischen Ansicht und Rückfälle in die Experimentierlust und die genaue Akribie seiner Frühzeit; im ganzen aber ein solches Vorherrschen der technischen Probleme, daß die Kongruenz von Form und Gehalt mehr als einmal übersehen wird. Das Bemühen, Ordnung in dieses Chaos zu bringen, das Gesetz dieser Bewegung zu finden, scheint vergeblich, und eine weitere Erschwerung besonderer Art heftet sich an diese Bemühung. Die technischen Interessen des Künstlers neigen zeitweise zu einer gewissen Virtuosität; er beherrscht gleichzeitig verschiedenartige Ausdrucksmittel, wobei

[1]) Im „Burlington Magazine", Mai 1920, B. 36, 208, hat Bredius ein Rembrandt bezeichnetes Herrenbildnis veröffentlicht (von 1643 oder 1648), das, wie der Herausgeber selber bemerkt, als seltene Ausnahme zu gelten hat. Der breitkrämpige Hut, das bärtige Gesicht, der Körper — alles ist als Dunkelsilhouette gegen eine von heller Sonne beschienene Wand gesetzt. Die Hände und die Schrift, die sie halten, sind beleuchtet. Nach den Kopien des Bildes, die man früher kannte, galt es als Karl Fabritius. Valentiner, „Wiedergefundene Gemälde", S. 56.

denn weiter der bestimmte Wunsch der Besteller eines oder das andere begünstigen mochte. Es begegnen z. B. in einzelnen Jahren datierte Werke, wie man sie gar nicht erwartete, Nachzügler, die einem übrigens überwundenen Standpunkt angehören. Die große Gruppe der Porträtaufträge drängt sich in die Jahre 1632—1634 bis zu seiner Heirat; aber sie findet stilistisch verwandte Nachzügler in den Jahren 1635 und 1636, ja bis 1641 [1]). Die Darstellung Christi und der Ehebrecherin (London, Nationalgalerie) ist 1644 bezeichnet, gehört aber in Erfindung und Technik eng zu der Tempeldarstellung Jesu von 1631 (Haag). Der Zyklus der kleinen Passionsszenen der Münchener Pinakothek reicht den Daten nach über die Jahre 1633—1639; alle sind sehr gleichartig und lassen also vermuten, daß sie an einem bestimmten Zeitpunkt zugleich entworfen, aber in sehr ungleichen Abständen ausgeführt worden sind. Man wird mit der Möglichkeit rechnen, daß manche Bilder Jahre durch im Atelier angefangen stehen geblieben und manchmal in einer älteren, manchmal in einer veränderten Technik vollendet worden sind. Wo bei datierten Bildern solche Anomalien begegnen, ist bei der Einreihung nicht datierter Stücke die größte Vorsicht am Platz. Man kann sie der vorwiegenden Ähnlichkeit nach bestimmten Gruppen annähern, aber es könnte eine Täuschung sein, sie auf ein einzelnes Jahr festnageln zu wollen.

Das Ungesetzliche und Unstäte einer solchen Kunstäußerung leuchtet ein. Sie aus dem Jugendcharakter und noch nicht gewonnener Klarheit herzuleiten, könnte man versucht sein; nur als „Sturm- und Drangperiode" darf man diese Phase nicht bezeichnen, will man nicht schwerem Irrtum Vorschub leisten. Es gibt keine Normalkonstruktion für den Genius, und es gibt nichts Unähnlicheres als die Jugend Goethes und die Jugend Rembrandts. Bei Goethe ein elementargewaltiges Empfinden, das stürmend und drängend nach Ausdruck ringt, aber sich von keiner Form beengen

[1]) Man sehe in Bodes „Rembrandtwerk" im zweiten Band die Nummern 116—118 und im dritten 185 mit dem Datum 1635, II, 119 von 1636, IV, 278 von 1640 und IV, 280 von 1641. Angesichts der Zuversichtlichkeit, mit der man jetzt undatierte Stücke auf bestimmte Jahre zu datieren pflegt, ist darauf hinzuweisen, daß auch Bode die enge Berührung zeitlich auseinanderliegender Bildnisse hervorhebt, so zwischen IV, Nr. 278 von 1640 und II, Nr. 106 von 1634, von IV, Nr. 287 von 1643 und den Porträts von 1633. (Text IV, S. 33 und 36.)

läßt. Daher die Prosa oder die freien Rhythmen oder der Knüttelvers, der Vers querfeldein auf gut Glück. Umgekehrt bei Rembrandt. Als junger Mann sucht er vorzugsweise die Ausdrucksmittel in die Hand zu bekommen, Form und nichts als Form. Er sucht und versucht, rechnet und tüftelt; im allgemeinen ist ein dunkler Drang wohl da, der ihn nach bestimmter Richtung lenkt, aber im einzelnen ist Rembrandt unsicher und schwankt, was sich zeitweise in Heftigkeit und Eigensinn verrät, die bis zum Manierismus ausarten. Weil unter den Werken dieses Malers zahlreiche vorkommen, die zu den innerlichst empfundenen der gesamten neueren Kunst gehören, übersieht man, daß er in seiner Jugend sehr äußerlich hat sein können, daß ihm die Form alles, der Gegenstand und sein herzliches inneres Wesen fast nichts war. Es handelt sich darum, zu erkennen, wie Rembrandt aus diesen verschlungenen Wegen zu sich selber kommt, seine Seele entdeckt und offenbart und zu dem einzigen großen Künstler emporwächst. Wer seine Größe wahrhaft empfindet, wird ruhig das Gestrüpp konventioneller Phraseologie auseinanderbiegen, von der schematischen Annahme einer Normalentwicklung des Genius sich zu befreien suchen und die Tatsachen in der ruhigen Überzeugung beobachten, daß dem Genius, dessen Lebensluft die Wahrheit ist, die wahre Erkenntnis seines Wesens nur zum Ruhme dienen kann.

Wenn man zwischen den späteren Malereien Rembrandts mit ihrer warmen und oft überheizten Atmosphäre auf ein Bildnis vom Anfang der dreißiger Jahre trifft, so wirkt seine kühlere Färbung, der Lokalton der gleichsam vom Seewind belebten, natürlichen Fleischfarbe auf Gesicht und Händen wahrhaft erfrischend. Versucht man sich aber in Rembrandts malerische Empfindung der Zeit zu versetzen, da er diese Tonart aufgab, und seine Selbstkritik zu erraten, wie er sie im stillen an jenen Porträten vom Anfang der dreißiger Jahre geübt haben mochte, so handelt es sich wohl um folgende Punkte. Da das Licht konzentriert angewendet wird, so bekommt ein beleuchtet herausgehobenes Gesicht leicht etwas Hellfleckiges gegenüber dem dunklen Grund. Steht es in irgendeinem Grad von Profilwendung

38. Martin Daey — Paris, G. von Rothschild

gegen den Grund, so erscheint der Umriß hart abgesetzt, und die Gestalt mehr vom Hintergrund getrennt als in die Luft des Raumes hineingetaucht. Dazu das weitere, daß der ausgesprochene Lokalton des Gesichts, zumal wenn er sich in zwei Händen wiederholt, inmitten der dunklen Kostümfarben bunt wirkt und schreit. Aus diesem Kontrast erklärt sich die große Tonwichtigkeit der Gesicht und Hände vom Schwarz der Kleidung trennenden hellen Spitzenkragen und -manschetten. Betrachtet man etwa das lebensgroße, in ganzer Figur stehende Bildnis des Martin Daey von 1634[1]), so ist für das Gesicht, welches breitflächig ist, und bei dem sich trotz der Jugend bereits ein Doppelkinn meldet, wichtig, daß es als Ton zwischen dem breiten Kragen und den reichen blonden Haaren ruht, die koloristisch stark mitsprechen. Die eine Hand ist in dem schönen schwarzen, mit schmalen, weißgeränderten Litzen benähten Mantel versteckt; die andere ist als Fleischton besonders sorgfältig konstruiert. Im Rock wird ein weißer Ärmel sichtbar; dann folgt die Manschette; die ausgestreckte Hand hält den grauledernen Handschuh. Der Handschuh und die Manschette samt Ärmel sind, koloristisch genommen, Strebepfeiler, um die Fleischfarbe der Hand zu stützen, ihren Ton abzuschwächen und dem übrigen Ton besser anzugleichen. Man kann sagen, daß der Lokalton Rembrandt störte — bei dem entsprechenden Damenbildnis, der Frau des Martin Daey, ist der Fall technisch noch etwas verwickelter —, und daß er ihn unschädlich zu machen bemüht war. Was den Fleischton der Hände in der unteren Bildhälfte angeht, so kann man sich an einer ganzen Reihe von Beispielen überzeugen, daß er gern entweder mit tieferen Schatten bedeckt wurde oder dem Handschuh Platz machte, dessen Farbe beliebig zu wählen und zu stimmen war. Das Häufigste ist freilich, daß das Bildnis in ein Oval kam und Brustbild ohne Hände wurde; im übrigen aber war noch mit einem umdrapierten Mantel zu helfen, um Arme und Hände zu verstecken. Bei dem Gruppenporträt der Anatomie des Doktor Tulp kommen auf acht Figuren kaum fünf sichtbare Hände, und dies erklärt sich nicht aus Bequemlichkeit und Ungeduld, sondern aus dem

[1]) Bei Baron Gustav von Rothschild, Paris, Avenue de Marigny. „Rembrandtwerk", II, Nr. 107.

Bedürfnis harmonisierender Stimmung. War also die Dämpfung der Lokalfarbe die eine, die negative Seite des Rembrandtschen Empfindens, so ging damit das Streben, den Ton zu vereinheitlichen, untrennbar einher. Für den Künstler selbst war dieses Verlangen nicht neu. Die sogenannten Philosophen des Louvre, kleine Gestalten einsamer Denker in einem großen, gewölbten, für das Studium nicht recht geeigneten Gemach, zeigen dieses Hinarbeiten auf den Gesamtton mittels einer schwefelig grünen Färbung; allmählich erwärmt sich der Ton und nimmt eine rötliche Basis an. Dies geht sich steigernd bis zum branstigen weiter. Besonders die Selbstbildnisse und Studienköpfe lassen gegenüber den bestellten Porträten dieser Jahre gerade wegen der Gleichzeitigkeit die geheime Neigung von Rembrandts Interesse deutlich gewahren. Wie hier der Kopf mehr in den Raum hineingedrängt ist, wie etwa ein rötliches Haar in den graubraunen Grund übergeführt, jeder Farbenton dem umgebenden Tonwert angepaßt wird, und alles der Monochromie zudrängt, ist mit Händen zu greifen.

Unter den Studienköpfen ist der sogenannte bekümmerte Greis des Louvre („Rembrandtwerk", II, Nr. 342) ein besonders gutes Beispiel. Von hier aus erklärt sich auch das unausgesetzte künstlerische Interesse am Radieren, welches Rembrandt von Anfang an erfüllt. Eine Anzahl einfarbig gemalter Bilder hat sich erhalten, welche als Vorlagen für die Kupferplatte entstanden sind; einige aber, wie die Berliner Täuferpredigt, bei denen noch keine derartige Benutzung nachgewiesen worden ist. Der Unterschied zwischen völlig monochromer Behandlung und dem Mangel an Lokalfarbe, die dem harmonisierenden Bemühen geopfert wird, ist nie ein so fließender wie in diesen dreißiger Jahren. Der Neigung zum philologisch genauen, feinen Ausführen tritt also eine andere, auf konzentrierende, einheitliche Gesamtwirkung als Gegengewicht zur Seite. Der Ton soll als stimmender Faktor die Dinge und Farben und ihren Zentrifugaltrieb bewältigen. Bernini hat von sich erzählt, daß er sich für den Fall, wo er, zu schneller Arbeit gedrängt, mit der Sorge für die einzelnen Teile nicht so leicht die Berechnung der Gesamterscheinung verbinden und sichern könne, farbiger Gläser bediene, die durch die Plötzlichkeit der Veränderung des Gegenstandes den Blick vom einzelnen abziehen und für die Wirkung des Ganzen schärfen. Der ein-

heitliche Farbenton hat eine besondere sammelnde und stimmende Macht, worauf ja der Zauber der Mondlandschaft beruht, und welche moderne Reproduktionsverfahren gern zu Hilfe rufen, um durch Blau-, Rot- oder Gründruck einen Stimmungseindruck zu erzielen. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich der besondere Anteil, mit dem Rembrandt die Versuche seines Kunstgenossen Herkules Segers begleitete. Segers fand wenig Verständnis und wenig Lohn für seine Kunst, und seine Hausfrau mußte es mit ansehen, daß er in Ermangelung von Papier seine Kupferplatten gelegentlich auf die Hemden und die Wäsche des Hausstands abdruckte. Seine Radierungen zeigen oft einen seltsamen Landschaftscharakter mit abenteuerlichen Bäumen und Felsen, die, mit tiefen Schattenstrichen durchsetzt, in den dunkeln Teilen manchmal der Oberfläche eines Gehirns und seinen Windungen gleichen und den Betrachter durch unheimlich schreckhafte Traumdeutlichkeit gefangennehmen. Die nämliche Platte pflegte Segers auf verschieden gefärbtes Papier oder mit wechselnden Farben zu drucken. Daher dann die gleiche Landschaft je nach der veränderten Farbe bald feurig und bald gedämpft, ruhig und wieder fremd und bizarr wirkt. Bei völliger Unveränderlichkeit des Gegenstands erscheint durch die Macht des Toncharakters wie durch ein Ziehen verschiedener Register Temperament und Stimmung des Ganzen verschieden. Rembrandt besaß acht Bilder von Segers; eine Platte von ihm hat er bearbeitet [1]).

Sich sammeln heißt, Zerstreuendes und Ablenkendes fernhalten. Unter dieser Voraussetzung entsteht Stimmung, wenn man sich widerstandslos einer einzigen beherrschenden Empfindung hinzugeben vermag. Rembrandt empfand die Farbenindividualitäten als etwas Störendes; er schwächte sie ab, d. h. statt gesättigter Farben nahm er dunklere, lichtschwächere. In dieser Verdunkelung Sehkraft und Sehempfindlichkeit zu steigern, die feinsten

[1]) Über Segers Bredius in „Oud Holland", XVI (1898), 1 ff. J. Springer, „Berichte der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft", 24. März 1899. Dann besonders W. Bode im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 24 (1903), S. 179 ff. Über die Radierung B 56 siehe v. Seidlitz, „Krit. sches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts", S. 54 f. Die Radierungen von Herkules Segers sind inzwischen in Nachbildungen 1910—1912 im 13., 14., 16. Band der „Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft" durch J. Springer herausgegeben worden.

Übergänge und Modulationen der Tonarten zu erzielen, wurde sein innigstes Bemühen. Vielleicht kann man es durch eine musikalische Vergleichung deutlicher machen. Das Klavier trennt nur ganze und halbe Töne; es muß Cis und Des identifizieren; die Streichinstrumente brauchen diese Konvention nicht anzuerkennen und vermögen feinere Unterscheidungen zu verwirklichen. Die Sehskala Rembrandts war am denkbar feinsten geteilt; Abtönungen empfand er nicht nur in der Entfernung von Viertel- oder Achteltönen, sondern er vermochte wohl sein Auge auf ein Hundertstel, auf jede Schwebung einzustellen. Sein Sehen als die Voraussetzung seines Malens, Zeichnens und Radierens muß ein wesentlich anderes gewesen sein als das der Meister der älteren Kunst, und da dieser Punkt in Studien über den Künstler nicht berührt zu werden pflegt, so sei hier eine Sonderbetrachtung über das Sehen Rembrandts eingeschoben.

Das Sehen ist ein Akt, der sich mit den mechanischen Vorgängen innerhalb des Auges und mit der der Netzhaut übermittelten Empfindung keineswegs erschöpft. Gesichtsanschauung kommt erst durch das Gehirn zustande. Die Empfindung muß zur verstandesmäßigen Anschauung werden [1]). Ja, der Anteil von Verstand und Erfahrung am Sehen ist so sehr der größere, daß das Sehen des durchschnittlichen Menschen ein gänzlich konventionelles und fast empfindungsloses geworden ist. Kaum haben wir einen Baum oder ein Haus gesehen, so ist der Gegenstand bereits seinem Begriff subsumiert; das Auge hat wie ein Leitungsdraht nur kurzen Mittlerdienst zu leisten. Wir sehen in der Regel, fast als wenn wir nicht sähen, und arbeiten mit bloßen Vorstellungen von den Dingen. Diese Abstumpfung ist eine notwendige Folgeerscheinung aller gesteigerten Kultur, da wir, durch die Vielheit verwirrt, in unserem Lebensinteresse genötigt sind, die Dinge mittels angeübter Stenographie zu bewältigen.

---

[1]) Dies ist besonders klar von Schopenhauer im ersten Kapitel des Aufsatzes „Über das Sehen und die Farben" entwickelt worden. Helmholtz hat die Bezeichnungen: Perzeption, Anschauung, Vorstellung, wobei Perzeption als gegenwärtige sinnliche Empfindung ohne Erinnerung an früher Erfahrenes, Anschauung als Empfindung und Wahrnehmung, Vorstellung als Erinnerungsbild ohne gegenwärtige sinnliche Empfindung aufgefaßt wird.

Den Künstler trennt in diesem Punkt eine ungeheuer tiefe Kluft von seinem Publikum. Seine Anschauung von den äußeren Dingen ist unendlich viel persönlicher; sein Sehen nicht summarisch, sondern umständlich und intensiv. Das Gemeinsame aber, worauf die Möglichkeit des Verständnisses beruht, die Brücke bildet die Tatsache, daß auch der Künstler einen abkürzenden Auszug aus der Natur wiedergibt, nur eben einen persönlicheren als unsere schematische Vorstellung. Aus diesem Grund sind uns doch Kunstwerke im ganzen verständlicher als die verwirrende Natur; große Künstlerindividuen drängen, zwingen uns ihre Sprache auf. Nach Michelangelo, bemerkte Goethe in Rom, wolle ihm die Natur nicht schmecken[1]).

Natürlicherweise ist der Einfluß künstlerischer Erzieher ein langsamer, und man darf den Menschen nicht zu viele Vorwürfe machen, wenn sie neue Erscheinungen nicht begreifen oder verwerfen.

Die in uns vorhandenen Gesichtsvorstellungen stehen der neuen Seherfahrung im Wege, und nur allmählich vermögen wir ein verändertes Sehen, zu dem ein bedeutender Meister die Bahn geöffnet hat, und das wir anfänglich für falsch oder verrückt halten, an den Gegebenheiten der Natur bestätigt zu finden. Wenn wir etwa das Farben- und Lichtempfinden eines Künstlers nur mit Anstrengung verstehen, so erhöht sich der Natur gegenüber die Schwierigkeit außerordentlich, weil unsere zusammengesetzten Empfindungen, welche stets in derselben Verbindung durch irgendein einfaches Objekt erregt werden, uns nicht in ihren einzelnen Bestandteilen bewußt werden. Diese Schwierigkeit sei zunächst an einem besonders zugänglichen Beispiel mit den Worten von Helmholtz erläutert[2]).

„Die Erfahrung lehrt uns ein zusammengesetztes Aggregat von Empfindungen als das Zeichen für ein einfaches Objekt kennen, und, gewöhnt, den Empfindungskomplex als ein zusammengehöriges Ganzes zu betrachten, vermögen wir in der Regel nicht ohne äußere Hilfe und Unterstützung uns

---

[1]) „Italienische Reise", Rom, 2. Dezember 1786: „Ich bin in dem Augenblick so für Michelangelo eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann."

[2]) „Handbuch der physiologischen Optik". Erste Ausgabe (1867), S. 433 f. Zweite Auflage (1886), S. 606 f.

der einfachen Bestandteile eines solchen bewußt zu werden. Die Analyse der Empfindung durch bloße Beobachtung wird desto schwerer, je häufiger dieselbe Zusammensetzung wiedergekehrt ist, und je mehr wir uns gewöhnt haben, sie als das normale Zeichen der wirklichen Beschaffenheit des Objekts zu betrachten. Als Beispiel dazu möge die bekannte Erfahrung dienen, daß die Farben einer Landschaft viel glänzender und bestimmter heraustreten, wenn man sie bei schiefer und umgekehrter Lage des Kopfes betrachtet als bei der gewöhnlichen aufrechten Haltung. Bei der gewöhnlichen Art der Beobachtung suchen wir nur die Objekte als solche richtig zu beurteilen. Wir wissen, daß grüne Flächen aus einer gewissen Entfernung in etwas verändertem Farbenton erscheinen; wir gewöhnen uns, von dieser Veränderung abzusehen und lernen das veränderte Grün ferner Wiesen und Bäume doch mit der entsprechenden Farbe naher Objekte zu identifizieren. Bei sehr fernen Objekten, fernen Bergreihen bleibt von der Körperfarbe wenig zu erkennen, sie wird meist durch die Farbe der erleuchteten Luft überdeckt. Diese unbestimmt blaugraue Farbe, an welche nach oben das helle blaue Feld des Himmels oder das rotgelbe der Abendbeleuchtung, nach unten das lebhafte Grün der Wiesen und Wälder grenzt, ist Veränderungen durch den Kontrast sehr ausgesetzt. Es ist für uns die unbestimmte und wechselnde Farbe der Ferne, deren Unterschied zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Beleuchtungen wir wohl genauer beachten, während wir ihre wahre Beschaffenheit nicht bestimmen, da wir sie auf kein bestimmtes Objekt zu übertragen haben und wir eben ihre wechselnde Beschaffenheit kennen. So wie wir uns aber in ungewöhnliche Umstände versetzen, z. B. unter dem Arme oder zwischen den Beinen durchsehen, so erscheint uns die Landschaft als ein plattes Bild, teils wegen der ungewöhnlichen Lage ihres Bildes im Auge, teils weil die binokulare Beurteilung der Entfernung ungenauer wird. Damit verlieren die Farben ihre Beziehung zu nahen oder fernen Objekten und treten uns nun rein in ihren eigentümlichen Unterschieden entgegen. Da erkennen wir denn ohne Mühe, daß das unbestimmte Blaugrau der weiten Ferne oft ziemlich gesättigtes Violett ist, daß das Grün der Vegetation stufenweise durch Blaugrün und Blau in jenes Violett übergeht usw. Dieser ganze Unterschied scheint mir nur darauf zu beruhen, daß

wir die Farben nicht mehr als Zeichen für die Beschaffenheit von Objekten betrachten, sondern nur noch als verschiedene Empfindungen und wir deshalb ihre eigentümlichen Unterschiede, unbeirrt durch andere Rücksichten, genauer auffassen."

Diese Auseinandersetzung lehrt uns, die Erfahrung von Perspektive und von Verquickung der Farbe mit Körpern, als welche Erfahrung die einfache Empfindung verändert und trübt, ausscheiden und die Empfindung der Farbe an sich gewinnen. Ähnliche Beobachtungen sind in den merkwürdigen Fällen von Operationen Blindgeborener gemacht worden, die in höheren Jahren sehend wurden, also der korrigierenden und helfenden Erfahrung entbehrten, so daß sie das „Sehen" lernen mußten. Es hat sich dabei gezeigt, daß die Kenntnis der Entfernungen und der Formen sehr langsam gelernt wird, da es für diesen Zweck einer Kombination mit dem Tastsinn bedarf, daß dagegen Farben bald perzipiert werden. Eine operierte Person fragt z. B. angesichts einer Teetasse von Porzellan, an der sie anscheinend nichts als den Lichtglanz wahrnimmt, was die „Farbe längs der Kante" sei [1]).

Darf man dieses unbeholfene und sinnlichere Sehen als ein naives Sehen bezeichnen, so wird niemand das künstlerische Sehen für ein naives erklären. Es berührt sich indessen damit, insofern es leichter die naive Empfindung aus dem Empfindungskomplex herauslöst und isoliert und zur Grundlage einer durchaus selbständigen Seherfahrung macht. Der sinnliche Teil im Sehakt mag beim Künstler ebensoviel intensiver sein als beim gewöhnlichen Menschen, wie seine künstlerische Anschauung gegenüber der durchschnittlich vorhandenen die lebhaftere ist. Vielleicht beruht der Fortschritt des Sehens in der Entwicklung der Kunst auf einem Zuwachs an genauer werdenden Daten des sinnlichen Sehens, und es wird uns zu Rembrandt zurückführen, wenn wir den Unterschied des zeichnerisch-plastischen Sehens der Italiener gegenüber dem neu sich bildenden malerischen Sehen von diesem Gesichtspunkt aus zu verstehen suchen.

---

[1]) Man sehe die von Helmholtz [2], a. a. O., S. 731 ff., mitgeteilten Fälle, besonders die Operation des Pupillarverschlusses. (Erste Ausgabe, S. 586 ff.)

Einen deutlichen linearen Umriß eines Gegenstandes oder die deutliche Wahrnehmung der Gegenstände eines sich vertiefenden Raumes vermögen wir durch die Beweglichkeit der Augen zu erzielen. Während in Wahrheit nur ein kleinerer Teil der Netzhaut deutlich perzipiert, und weiter die Außenwelt nur Punkt für Punkt in einem zeitlichen Nacheinander vom Blick fixiert werden kann, zeigt uns das Auge die Dinge in so schneller Folge und akkomodiert sich für ferne und nahe Objekte so leicht, daß wir uns dieses Wechsels in der Tätigkeit des Sehens nicht bewußt werden. Die zeichnerische Wiedergabe des Gesehenen in einem linearen Kontur und in gleichbleibender Deutlichkeit auch für die Ferne ignoriert sowohl das zeitliche Nacheinander wie die Unterschiede von Nähe und Ferne. Beides beruht auf der Sehgewohnheit des Südens. Hier hat der altererbte Kult der Figur Hand in Hand mit der großen Durchsichtigkeit der Atmosphäre und ihrer verhältnismäßigen Freiheit von feucht-trüben Medien zu einer zeichnerischen Begrenzung der Körper in der allgemeinen Auffassung der Kunst geführt, welche ihnen etwas begrifflich Definiertes verleiht. Die Form im engeren Sinn und Sprachgebrauch des Südens ist eine Abstraktion, die man sich für die Erscheinung der Dinge angewöhnt hat, und deren Voraussetzung jenes resümierende Sehen ist, welches das Sukzessive in ein Simultanes, das nacheinander Perzipierte in ein gleichzeitig Vorgestelltes umzusetzen pflegt.

Tatsächlich sehen wir im Gesichtsfeld nur den einen Punkt deutlich, welchen wir fixieren, alle anderen aber undeutlich. Und zwar hat das Netzhautbild nur innerhalb einer sehr kleinen Ausdehnung (an der Stelle des sogenannten gelben Flecks) große Schärfe. Nach außen nimmt die Lichtempfindlichkeit, die Genauigkeit des Sehens ab; sie wird nach den Grenzen der Netzhaut immer geringer. Einen Gegenstand fixieren heißt also: das Auge so stellen, daß das Bild des Gegenstandes auf der Stelle des deutlichsten Sehens abgebildet wird. Man nennt dies direktes Sehen; das Sehen nichtfixierter Gegenstände, das undeutlichere Sehen mit den seitlichen Teilen der Netzhaut indirektes Sehen. Helmholtz macht dies, wie folgt, deutlich. „Das Gesichtsbild," sagt er, „welches wir durch das Auge erhalten, gleicht einer Zeichnung, in welcher ein mittlerer oder der wichtigste Teil sorg-

fältig ausgeführt, die Umgebungen aber nur skizziert, und zwar desto roher skizziert sind, je weiter sie von dem Hauptgegenstand abstehen[1]." Weiter bringt es das Fixieren eines Gegenstandes mit sich, daß wir nur diesen deutlich und einfach, dagegen bei gleichbleibender Stellung der Augen nähere oder entferntere Gegenstände als der fixierte, soweit sie nicht zu weit seitlich von diesem entfernt sind, doppelt und undeutlich sehen. Im gewöhnlichen bemerken wir das nicht, weil wir unsere Aufmerksamkeit auf den fixierten Punkt konzentrieren. Auf das Doppeltsehen der nicht-fixierten Stellen, welches auf unserer Doppeläugigkeit beruht, wollen wir nicht weiter eingehen; für das andere aber beweist jede Photographie, daß der optische Apparat der Dunkelkammer, welcher dem Auge gleicht, niemals ferne und nahe Gegenstände zu gleicher Zeit deutlich zeigen kann. Auf Grund dieser Tatsächlichkeiten wird man das Aufkommen einer neuen Kunst begreifen, welche die sogenannte Form als die Konvention, die sie ist, durchschaut hat, und deren Auffassung der Sichtbarkeit jenem perzipierten Verhältnis des deutlich und undeutlich Gesehenen entspricht.

Um das, worauf es ankommt, durch Übertreibung in hellere Beleuchtung zu rücken, wollen wir den besonderen Fall undeutlichen Sehens, den man Kurzsichtigkeit nennt, kurz berühren. In diesem Fall, wo das Tiefenmaß des Auges nicht normal ist, finden die von einem beleuchteten Punkt außerhalb ins Auge eindringenden und dort gebrochenen Strahlen ihren Vereinigungspunkt nicht wie beim normalen Auge auf der Netzhaut, sondern weiter vorn oder hinten. Infolgedessen entsteht auf der Netzhaut kein scharfes Bild des leuchtenden Punktes, sondern eine dem kreisförmigen Durchschnitt des Strahlenkegels entsprechende beleuchtete Kreisfläche, der sogenannte Zerstreuungskreis. Dieses bei Kurzsichtigen entstehende unscharfe Abbild der äußeren Wirklichkeit verwischt für die Entfernung jeden Umriß, hebt die Vereinzelung der Körper auf und läßt Farben und Töne in sanften, verschwommenen Übergängen erscheinen. Von Landschaftsmalern,

[1]) „Handbuch der physiologischen Optik", 2. Aufl., S. 87. Alle diese Dinge werden gedrängter in Helmholtz' „Vorträgen und Reden" behandelt, in den Aufsätzen des ersten Bandes über das Sehen und über die Fortschritte der Theorie des Sehens. Man findet dort die oben zitierte Vergleichung I, 281 ff. wiederholt.

die vornehmlich auf Tonwirkung ausgehen, kann man oft hören, daß Kurzsichtigkeit ein Vorteil sei, indem sie den „störenden" Kontur der Dinge ausscheide und eine schönere, weil weichere Ansicht gewähre. Umgekehrt bemerkt man, daß Maler, die scharfsichtig sind, die Augen gelegentlich zusammendrücken, um eine mehr stimmende und generalisierende Ansicht zu gewinnen. Wozu allerdings hinzugefügt sein will, daß das Zusammenkneifen der Augen bei Kurzsichtigen und bei Scharfsichtigen nicht dasselbe ist, sondern einen entgegengesetzten Zweck hat. Die ersten tun es, um schärfer zu sehen, weil mit der Verengerung der Lidspalte der Zerstreuungskreis im Auge kleiner wird, also die Deutlichkeit des Sehens sich hebt. Die Scharfsichtigen verengen die Lidspalte, wenn sie undeutlich, d. h. malerisch, mit Unterordnung der Einzelheiten zu sehen wünschen, und dies mag darauf beruhen, daß sich mit dem Herabsenken des Lids die Wimperhaare wie ein Schleier zwischen das Auge und die äußere Welt breiten. Bei manchen Selbstbildnissen Rembrandts ist ein solches auffälliges Zukneifen der Augen zu beobachten. Seine Lidspalte ist in der Regel überhaupt keine weitgeöffnete; die noch weitergehende Verengerung derselben könnte als Ausdruck intensiver Beobachtung und geistiger Anspannung aufgefaßt werden, welche sich auch im Runzeln der Stirn äußern. Sehr möglich ist aber, daß sie auf einer Gewöhnung, die Dinge *unscharf* sehen zu wollen, beruht. Bei dem Mangel äußerer Zeugnisse ist indessen aus der Behandlung der Augenpartien seiner Selbstbildnisse eine sichere Entscheidung nicht abzunehmen [1]).

Um aber von der unabsichtlichen Disposition oder der absichtlichen Übertreibung des Undeutlichsehens zurückzukehren, so ist klar, daß mit der künstlerischen Realisierung der Tatsachen des Undeutlichsehens das Problem einer neuen Kunst gegeben war. Das Problem war, an Stelle der beleuch-

[1]) Ich habe hierüber Ophthalmologen befragt. Das Zukneifen der Augen ist besonders deutlich auf B 20 und 21 aus den dreißiger Jahren. Das rechte Auge ist etwas kleiner als das linke. Unter den Gemälden etwa „Rembrandtwerk", IV, Nr. 256 (Nationalgalerie, London). Diese Tatsache ist auch anderen nicht entgangen. Bode, „Rembrandtwerk", Text IV, S. 24: „Seine Selbstbildnisse zeigen regelmäßig, und ganz besonders in der Radierung von 1639 (B 21), kleine und zusammengekniffene Augen."

tete und unbeleuchtete Flächen voneinander scheidenden Linie das Zwischenreich, die Grenzsphäre des Helldunkels zu erkennen und wiederzugeben. Und hierbei muß man sich, mehr als es üblich ist, des Unterschieds zwischen der italienischen und der nordischen Lösung des Problems bewußt werden. Im Süden stand das Helldunkel als ein Ausdrucksmittel neben anderen von Haus aus im Dienst des plastischen Gedankens; der Kult des Körpers und der Figur nützt es im Sinn einer kräftigen Modellierung der Form in vollendeter Wahrnehmung der allmählichen Übergänge der Flächen aus. Wo das modellierende Bestreben zurücktritt, hilft das Dunkel, als Folie die beleuchtete Figur wirksamer und schöner dem Auge entgegenzubringen. Auch Rembrandt, der diese Behandlung indirekt vom italienischen Naturalismus übernahm, steht anfangs im Bann dieser Anschauung. Es ist den nächsten Abschnitten vorbehalten, zu zeigen, mit wie großem, ursprünglichem Interesse Rembrandt das Herausarbeiten der plastischen Form verfolgte und wie er vielleicht im Dunkel erst nichts anderes sah, als den geeignetsten Diener für die Akzentuierungskraft des Lichts. Allmählich aber ändert sich die Auffassung, wenn auch Spuren der früheren dauern; eine neue malerische Ansicht bildet sich. Wäre es möglich, große Künstler auf eine einfache Formel zu bringen, so wären sie nicht, was sie sind. Es darf uns nicht überraschen, wenn sie alles zu können scheinen. Einfache Formulierungen passen entweder nur für einzelne Perioden, oder sie sind Irrtum oder Täuschung.

Die sogenannte klassische Kunst der Italiener ruht, was das Sehen anlangt, auf der Konvention der fixierten Einzelerscheinung. Mehrere Einzelwesen *sieht* sie nicht zusammen, sondern *stellt* sie zusammen, indem sie sie durch Linie und Gesamtumriß der Komposition verbindet, jeder Figur aber ihre selbständige Bedeutung lassend, und die Tiefenvorstellung des Raums durch mannigfache Kunstmittel suggerierend. Gegenüber diesem Aggregatzustand der Einzelwesen, die nicht zusammengesehen, sondern nur zusammenvorgestellt sind, gegen diese plastisch-zeichnerische Gewöhnung erhob sich Leonardo da Vinci und überhaupt das malerische Sehen der lombardisch-venezianischen Schule. Rembrandt aber ging in dieser Richtung nicht etwa einen Schritt weiter; er gab vielmehr etwas anderes. Er brachte nicht nur eine antiplastische, d. h. malerische Kunst, sondern auch eine anti-

individuale, eine Kunst des Flüssigmachens des Gestalteten, eine Kunst des innerlich Durchleuchteten, vor dessen Macht die Form wie Hülle und Schemen, wie vorübergehende Bindung und Lösung ihre Irrealität einzugestehen gezwungen wird.

Hier ist der Punkt, wo das optische Problem mit einemmal einen ganz anderen Horizont gewinnt, wo sich der Renaissance und ihrer an das Heidnische erinnernden Vergötterung des Menschen eine Auffassung entgegenstellt, die, von der Endlichkeit und Bedingtheit des Menschlichen durchdrungen, die Individuation wie einen Schein empfindet, wie ein Licht, das aufblitzt und im Dunkel erlischt. Plötzlich scheidet sich Kunst der Vergangenheit und Kunst der Zukunft.

Rembrandts Kunst wendet sich von dem Surrogat einer Wirklichkeit ab, die nur Individuen kennt; sie löst die Bande dieser Zellenhaft; sie glaubt nicht mehr an die Unbedingtheit körperlicher Existenz und an die Selbstverständlichkeit des Lichts, das dieser Körperwelt angehört. Den Trugschluß durchschaut er, den Mephistopheles in die Worte gekleidet hat, daß das Licht verhaftet an den Körpern klebe.

„Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön,
Ein Körper hemmt's auf seinem Gange:
So, hoff' ich, dauert es nicht lange,
Und mit den Körpern wird's zugrunde gehn."

Diesem physikalischen und materiellen Licht der Erscheinungswelt setzt er sein Licht — daß man so sage: als metaphysisches Prinzip entgegen. Sein Licht ist eine irrationale, göttliche Macht, welches mit dem Dunkel ringt, das alle Wesen bedeckt. Sein Licht ist etwas Zauberisch-Übernatürliches, das die gemeine, dunkle Wirklichkeit durchbricht. Sein Licht ist Magie, und sein Strahl in Rembrandts Hand der Zauberstab, mit dem er die Dinge wandelt und zum Dasein beruft. Das „Fiat Lux" ist der Schlüssel und das zentrale Machtwort der Schöpfung; es ist für ihn der Logos, von dem es im Johannesevangelium heißt, „er sei am Anfang gewesen, und alle Dinge seien durch ihn gemacht, und ohne ihn sei nichts gemacht, was gemacht ist. In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht."

Vom Standpunkt der italienischen Kunst aus kann Rembrandt nicht verstanden werden. Auf ihrem Boden ist der Akademismus mit seiner Ästhetik erwachsen, seiner Fata Morgana der Schönheit, seiner Lehre von der Koordination der Ausdrucksmittel, die in gewissen Dosen gemischt werden, um das korrekte Kunstwerk zu erzielen. Von hier aus wäre Rembrandt nicht anders als die Venezianer zu beurteilen, eine Kunstrichtung, die einseitig ein einzelnes Ausdrucksmittel, Farbe oder Helldunkel, gepflegt und ausgebildet habe, im übrigen aber auf demselben Boden der Wiedergabe der Körperwelt, der Gestalt stehe. Wenn wir Rembrandts Licht als ein metaphysisches Prinzip bezeichnet haben, so ist sein Helldunkel der mystische Prozeß der Fleischwerdung und Materialisierung dieses Lichts. Diesen großen Prozeß wird er nicht müde, zu studieren; er ist das große Problem, der Sinn und Geist seiner ganzen Malerei. Nicht die Individuation, die Körper und Figuren, die äußere Scheinwelt, die das Thema der italienischen Kunst ist, sucht er wiederzugeben, sondern, was er von dem Nichtsinnlichen, dem wirklich Wirklichen ahnt, welches nicht in tausend und abertausend Egoismen parzelliert, sondern ein Allverpflichtetes und Allabhängiges ist. Indem Rembrandts Kunst die Seele sucht und die verhüllende körperliche Form durchbricht und zerbricht, bezeichnet sie kein Grenzgebiet der bildenden Kunst, bereit etwa, Gebietsteile zu besetzen, die der Musik gehörten und nach der seltsamen Lehre von der Hegemonie der Musik ausschließlich mit den Mitteln dieser Kunst beherrscht werden könnten. Vielmehr ist Rembrandt an sich selbst Beweis und hat dargetan, daß in der allgemeinen Bewegung der Künste ein gemeinsames Ziel zum Innerlichen und Nichtsinnlichen hinweist, wofür das Sichtbare und Hörbare nur ein Zeichen ist. Seine Kunst hat *auf legitimste Weise* den Machtbereich der bildenden Kunst überhaupt erweitert und hat *aus eigenen Mitteln* in der Darstellung des Seelischen und Empfundenen ihr Tiefstes und Mächtigstes gegeben.

Die Kunstauffassung Rembrandts ist zugleich eine Weltauffassung. Aus dem Gesagten wird indessen niemand entnehmen wollen, daß wir ihn für einen Philosophen halten. Wir sind von seiner Art des Sehens ausgegangen und haben an der Hand seiner Kunst den Ansatz eines Versuchs

zur Kritik des „reinen“ Sehens gegeben; wenn Auge und Gesichtsfeld der Mikrokosmus des bildenden Künstlers sind, so mag sich der Dolmetscher wohl erkühnen, die Verbindungslinien zum Makrokosmus aufzudecken. Ob der Künstler „durch das Morgentor des Schönen“, ob der Denker mit der Vernunft in das Land der Erkenntnis den Weg nimmt, wir dürfen wohl glauben, daß sie sich am Ziel ihrer Pfade begegnen.

„Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.“

Rembrandt als Stillebenmaler.

Schnaase spricht in seinen „Niederländischen Briefen“ an einer Stelle, wo er von der Blumenleidenschaft der alten Holländer und dem hohen Ansehen der Blumenmalerei handelt (S. 149 ff.), von der „wunderbaren Macht der leblosen Natur über die Gemüter“ jener Zeit. Indem er Betrachtungen über den astrologischen Glauben, die Alchimie, die Entdeckungen der Naturwissenschaften daran knüpft, bemerkt er überall das Gefühl der Abhängigkeit von den leblosen Dingen, deren auch sonst nicht unwirksame Macht gerade durch die genauere Kenntnis, durch den häufigen Umgang mit ihnen einen zauberischen Schein erhielt; „sie wurden gleichsam geistige Gestalten, welche anhaltende, liebevolle Betrachtung verdienten“.

Wenn man die frühen uns bekannten, datierten Gemälde Rembrandts betrachtet, den Berliner Münzensammler von 1627 und besonders den Stuttgarter Paulus vom gleichen Jahr, so fällt zunächst auf, daß dies bei manchen Mängeln doch keine Anfängerarbeiten sind. Unter den frühen Radie-

rungen gar sind Blätter, die Kenner unter das Beste rechnen, was der Meister uns geschenkt hat[1]). Die Sicherheit der Behandlung ist bereits zu groß, als daß man nicht auf Jahre vorbereitender Studien zurückschließen müßte, aus denen der Künstler vielleicht selbst uns jedes Zeugnis und genauen Einblick hat entziehen wollen. Die Tätigkeit jener Leydener Jahre der Zurückgezogenheit ist aber doch ihrem Inhalt nach, ich glaube mit großer Sicherheit zu bestimmen. Die sorgfältige Behandlung aller Nebendinge auf den frühen Gemälden, derart, daß es eigentlich keine Nebendinge sind, auf dem Paulusbild z. B. die Blätter des in Leder gebundenen Buchs, das Schwert, die Fransen, dies weist auf den engsten Zusammenhang mit der Leydener Stilllebenmalerei und auf die Gewöhnung jener „philologischen Leydener Akribie" hin, von der wir früher gesprochen haben. Wenn unter den Philologen neben dem formal ästhetischen Vergnügen, das im Emendieren der Texte liegt, auch das Interesse für die Realien und den Sachinhalt lebhaft war, so gründete sich all dies auf das Gefühl der Würde und dauernden Bedeutung der alten Überlieferung. Und so mochten die Stilllebenmaler ihrerseits denken, daß, wenn die Sonne ein Glanzlicht auf einen Besenstiel werfe oder sonst ein Gerät vergolde oder die Farbe einer Frucht liebkose, diese Dinge des Lichts, das sie bescheine, nicht unwert sein könnten, daß auch in den leblosen Dingen etwas Geistiges wohnen müsse. Daher die große Liebe, mit der diese „Nebendinge" gemalt, die Feinheit, mit der sie ausgeführt werden. Gerhard Dou, der in jener frühen Zeit Rembrandts Schüler war, hat ein ganzes Leben lang dieser Neigung nachgegeben.

Eine gute Hausfrau kann nicht liebevoller das Inventar ihrer Küche oder Stube mustern, ein Vegetarianer nicht herzlicher sich an Obst und Gemüse freuen, als Dou sich in diese stumme Natur hineingesehen hat[2]). Indem

---

[1]) So besonders B 354, datiert 1628, Brustbild einer alten Frau, von dem Blanc sagt: „Rembrandt n'avait que vingt-deux ans, et déjà il était accompli dans l'art de sentir et dans le talent d'exprimer" (p. 203). Auch Hamerton („Etchings of Rembrandt", portfolio 1894, p. 14) ist dieser Meinung. Und so Coppier, der die künstlerische Handschrift Rembrandts in diesem Blatt vollkommen vor- und ausgebildet findet.

[2]) Am liebsten möchte man hier den Bericht Sandrarts über Dou, „Teutsche Akademie", 2, 320 f., mitteilen, ein Glanzstück von Charakterschilderung.

diesen unbedeutenden und dienenden Dingen eine Art Gleichberechtigung mit der von Natur hochmütigen menschlichen Figur zugestanden wird, allmählich aber der Versuch einer weniger fein ausführenden, vielmehr breiteren, mit Hauptakzenten arbeitenden Behandlung hinzutritt, entsteht doch eine Art Konflikt. Immerhin lassen sich die Spuren der miniaturartig feinen Ausführung und des Stillebeninteresses bei Rembrandt erstaunlich lang verfolgen. Die großen Bildnisaufträge, die ihn zu mehr summarischer Arbeit, zu schnellerem Orientieren und zu breiterer Behandlung erzogen haben, konnten doch die ältere Neigung nicht unterdrücken, nur vorübergehend zurückdrängen. Das Kasseler Porträt der Saskia, das immer als ein Meisterwerk des Künstlers gegolten hat, verdankt seinen Ruhm recht eigentlich der Verbindung zweier verschiedener Malweisen. Hände und Ärmel sind breit, mit Rücksicht auf Gesamtwirkung gegeben; der Kopf, das vielgefältete Hemd, das den Hals zudeckt, der kostbare Schmuck sind ganz liebevoll im einzelnen ausgeführt. Rembrandt hat sich hier stellenweise ins Stilleben verloren. Das Bild entzückt durch die Weichheit des malerischen Vortrags, aber auch die, die an Rembrandtscher „Zeichnung" Anstoß nehmen, müssen vor dieser Genauigkeit zeichnerischer Durchführung verstummen. Für Gesichts- und Haarfarbe ist völlig die lokalfarbige Behandlung beibehalten, welche die Bildnisse der vorhergehenden Jahre aufweisen, und erst vom Nacken abwärts ist das Prinzip der harmonisierenden Tönung durchgeführt worden. Vielleicht gibt es kein zweites Bildnis, in dem Rembrandt so offenbar in der Überlieferung deutscher Bildnisart steht und doch zugleich Rembrandt ist. Man kann sagen: hier ist Holbein plus Rembrandt. Freilich kommt nun von dieser Doppelwurzel und Doppelart, daß sie manch einem als ein Widerspruch auffällt, und besonders Maler sind es, die sich über die Schärfe der Profilzeichnung verwundern und wohl den Wunsch äußern, Rembrandt möchte lieber ein Dreiviertelprofil gewählt haben, um mit einem sichtbaren Stück der anderen Gesichtshälfte einen weicheren Übergang zum Hintergrund zu gewinnen. Dieser Hintergrund, wie er ist, ist, zumal für Rembrandt, leblos. Saskia steht ganz vorn, fast nicht mehr im Bild. Daß Rembrandt in diesem Punkt weniger empfindlich und feinfühlig gewesen sei als wir heute, ist ausgeschlossen. Wir

müssen also, statt Kritik zu üben, eher fragen, aus welchem Grund er das Profil und dieses scharfgezeichnete Profil bewußt gewählt hat. Sollte der stillebenmäßigen Schmuckausstellung durch etwas Beherrschendes, durch ein schneidendes Profil entgegengewirkt werden? Schien ihm das Rot der Wangen und des Haares mit dem anderen Rot von Hut und Mieder eher verträglich, wenn er mit der abnormen Betonung des zeichnerischen Elements der Farbe ein Gegengewicht schuf? Benützte er eine Profilstudie, die er in dem Gemälde kopierte? Hat er das Profil überhaupt deshalb gewählt, weil er vielleicht nicht wollte, daß dieses Bild seiner jungen Frau einem Fremden ins Gesicht sähe? (Die beiden Dresdener Saskiaporträte, Abbildungen Nr. 20 und 31, die reichlich ungeniert sind, waren eben nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und sind doch sozusagen per nefas aus intimer Häuslichkeit in eine öffentliche Sammlung gelangt.) Wie dem nun sei, Rembrandt hat in seiner Auffassung hier ein Repräsentationsbild seiner jungen Frau geben wollen, so vollendet und so schön, als er vermochte, und nun überdenke man die Summe von Glück, die der junge Ehemann und der schaffende Künstler da hineingemalt hat, und wie dieses Glücksgefühl als ein heimlicher Schatz in dem Rahmen steckt und auf den empfänglichen Beschauer überströmt. Man hat vor diesem Bildnis das Gefühl, als habe Rembrandt den Edelstein, den er gefunden, in lauter Edelsteine fassen wollen und sich nicht genug tun können, das Beste zusammenzusuchen, den goldbrokatenen, samtgefütterten Schlapphut, der weich die Haare liebkost, die Perlen und Ketten am Ohr, im Haar, am Hals und an den Armgelenken[1]). Was hatte doch Saskia für einen Mann, der auf dem Feld weiblicher Putzsucht fast noch mehr Frau war als sie selbst! der in Toilettensachen der wählerischste und schwerst zu befriedigende war, der den allerfeinsten Farbensinn besaß, der besser als jede Modistin Hüte zu erfinden und zu garnieren und mit Federn zu putzen wußte, unerschöpflich, Schleier zu adjustieren und Pelze malerisch umzuwerfen, Devants und Jacken kleidsam und die Formen des Hals-

[1]) Man sehe auch Bode im „Rembrandtwerk", III, 3, über den „Rembrandt h u t", wiederholt im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XVIII (1897).

39. Saskia — Kaſſel

40. Flora (Saskia) St. Petersburg

ausschnitts wirksam zu machen, Kragen und Spitzen, Nestel und Bänder, Passepoils und Knöpfe mit einer wahren Schneiderphantasie anzubringen; der denn auch für sich selbst die Mittel der Gefallsucht nicht sparte, Barette in allen Formen, runde und mützenartige und geschlitzte erfand, Stahlkragen für den Hals und Reiherbusch mit Agraffe für die Kopfbedeckung, und die Halsketten, um ihren Fall bewegter zu machen, so zu stecken wußte, daß sie gebrochene Linien bildeten. Ein Schüler Rembrandts hat erzählt, der Meister habe sich ein bis zwei Tage damit aufhalten und beschäftigen können, einen Turban nach seinem Geschmack aufzusetzen. Hiermit stimmt der Eindruck vieler Gemälde vollständig, die einen wohlüberlegenden, neue Reizmittel suchenden Geschmack kostümlicher Anordnung verraten. Des weiteren darf man auf Guido Reni verweisen, dessen Biograph berichtet, er sei im Frisieren der Haare, im Drapieren von Schleiern und Tüchern um den Kopf oder auf den Kopf Meister gewesen, immer neu, immer verschieden, immer anmutig. (Hierbei mag man sich des Kopfs der sogenannten Beatrice Cenci beispielshalber erinnern.) Auch habe er seinen Schülern an Perückenstöcken mit falschem Haar aus Flachs oder Seide gezeigt, wie man künstlich „con bizzarria“ die Haare bald aufnehme und flechte, bald sie nachlässig fallen und im Wellenfluß sich locken lasse.

Es verlohnt sich in der Tat, Rembrandtsche Gemälde auf das Kostümarrangement und die Konfektionskunst hin anzusehen, zumal in der Jugendzeit, wo dieses Element eine besondere Liebhaberei des von den Unverständigen geschmacklos gescholtenen Künstlers bildet. Die Petersburger Flora z. B., ein junges Mädchen von gleichgültigen Zügen [1]), trägt ein ärmelloses, enges, verschnürtes Jäckchen aus Silberstoff; die weiten Ärmel sind aus einem leichten orientalischen Zeug, auf weißem Grund farbige glatte und gemusterte Streifen, von dem Querstreifen einer silbernen Borte unterbrochen. Gegen die reichen Passementerien wirkt der einfarbige grünliche Rock aus schwerem Stoff, den sie emporgerafft hält, sehr wohltätig, und über all diese Kleiderpracht ergießt sich die natürliche Fülle eines langen,

[1]) Ich kann keinen Fortschritt finden, wenn man dieses Bild und ähnliche als Saskia in Maskerade bezeichnet. Denn von Bildnisabsicht ist keine Rede.

offenen Haares, das mit Blumen gekrönt ist. Der stoffliche Zauber schönen Frauenhaars hat Rembrandt oft beschäftigt; aus den gleichen Jahren finden wir in Radierung das Kniestück einer Frau, deren aufgelöstes Haar die Hauptsache bildet (B 340); auch gemalt als Toilettenszene begegnet ein ähnliches Motiv („Rembrandtwerk", I, Nr. 69, und IV, Nr. 246). Wie manches Modell ist in der italienischen Kunst um der schönen Haare willen in eine büßende Magdalene verwandelt worden! Selbst in Kompositionen, bei denen man Rembrandt ganz im dramatischen Affekt gefangen glauben sollte, einer Opferung Isaaks, einer Kreuzabnahme, vergißt er sein Interesse für Stoffe und Kleider nicht. Das Lendentuch Isaaks, das hingebreitete Tuch, das den Leib Jesu aufnehmen soll, sind mit Stickereien in der Art slavischer Bauernkunst geschmückt; die tragischen Attitüden hindern nicht, daß die Turbane sorgfältig gewunden, die Haare gehörig frisiert und die Schleier kunstvoll befestigt sind. Auf interessante Kostüme gab Rembrandt viel; man sah ihn auf Versteigerungen alte Kleider kaufen, auch wenn sie zerrissen und schmutzig waren, sofern sie ihm nur selten und malerisch vorkamen. Sie wurden an den Wänden seiner Werkstatt aufgehängt.

Überhaupt ging mit diesen Künsten bei Rembrandt die starke Sammelleidenschaft Hand in Hand, von der Sandrart aus eben den Jahren berichtet, wo in den ersten Zeiten der Verehelichung die nötigen Mittel reicher als zu einer anderen Zeit seines Lebens zu Gebot standen. „Er war ein großer Liebhaber von allerlei Kunststücken an Gemälden, Handrissen, Kupferstichen und allerhand fremden Seltsamkeiten, deren er eine große Menge gehabt und hierinnen sehr kurios gewesen; deswegen er auch von vielen sehr hoch geschätzet und gepriesen worden." „Curieux" ist der französische Ausdruck für Liebhaber und Sammler; man sieht also, daß Rembrandts Sammlungen Ruf genossen. Aus dem Inventar seiner beweglichen Habe, welches in den fünfziger Jahren, als er in finanzielle Bedrängnis geriet und seine Sammlungen zugunsten der Gläubiger verkaufen mußte, aufgenommen wurde, ersieht man einigermaßen, welcher Art, nächst dem Besitz an Kunstschätzen, jene von Sandrart genannten „fremden Seltsamkeiten" waren. Es kommt da ein Naturalienkabinett mit vielen Muscheln und Seegewächsen vor, ein großer weißer Korallen-

baum[1]) und eine Waffensammlung mit orientalischen und indischen Stücken, antiken und modernen, Messern und Dolchen, Säbeln, Hellebarden und Pfeilen, was alles ihm und anderen, denen er es gern lieh, gelegentlich als Modell diente[2]). Hierzu muß sich die Phantasie für die frühere Zeit all die Kostbarkeiten an Geschmeide, Edelsteinen, Perlen hinzuergänzen, Silbergeschirr und -gerät, wovon die Bilder Zeugnis ablegen. Rembrandt hatte alle Zeit eine kindlich-barbarische Freude am Glänzenden und Gleißenden. Dazu kommt in den Jahren der Ehe mit Saskia die unbestreitbare Neigung zu junkerhafter Vornehmheit; sein Leben lang, auch nachdem ihm das Geschick Erfahrungen verhängt hatte, die ihm die Welt und ihren Tand nicht mehr rosig erscheinen ließen, ist er nicht müde geworden, mit weitgeöffneten Kinderaugen auf den Glanz der Perlen und Steine, auf das Leuchten des Golds, auf das Strahlen jeden Metalls zu starren. Der Zauber der Lichtbrechung auf geschweiften, sich anhaltend biegenden Formen, die Launen des Lichts auf solchen unregelmäßig reflektierenden Flächen haben ihn zum Freund eines kunstgewerblichen Geschmacks gemacht, über den sich ästhetisch rechtgläubige Kunstbeurteiler entsetzen[3]). Insbesondere hat man immer schon beobachtet, welchen Einfluß die Beobachtung der Färbung und Lichtbrechung edler Steine auf Rembrandts Malart gehabt haben mag. Bei dem englischen Kunsthändler Smith finde ich die Vergleichung zuerst ausgesprochen (1836): Wenn man die Bilder von Rubens Blumenbüscheln ähnlich finde, so mögen die von Rembrandt einer Fülle von Edelsteinen („a rich display of costly gems") verglichen werden[4]). Kolloff hat dies wiederholt; er nennt die Rembrandtfarbe aus-

---

[1]) Hierbei darf man sich wohl des roten Korallenzweigs auf Mantegnas Madonna della vittoria erinnern.

[2]) Über ein solches Stück seiner Sammlung, einen malaiischen Dolch mit geflammter Klinge, einen sog. Kris, der Rembrandt für das Bild der Blendung Simsons (und, erinnere ich mich recht, auch für den Fahnenträger der Sammlung Henry de Rothschild) als Modell gedient hat, vgl. meinen Aufsatz in den „Studien zur Kunst und Geschichte", Festgabe für den Prälaten Friedrich Schneider in Mainz, 1906, S. 315.

[3]) Hiervon handelt die Beilage am Schluß dieses Werkes: „Rembrandt und der sogenannte Ohrmuschelstil".

[4]) „A catalogue raisonné", 7. Teil. Einleitung, p. XXXV. Auch z. B. p. 54 in der Beschreibung des kleinen Bildes in der Bridgewater-Galerie.

geschüttet wie einen Haufen Edelsteine; Vosmaer (2. Aufl., S. 209) spricht von einem „hachis de pierres précieuses". Die Vergleichung hat seitdem Anklang gefunden und wird anhaltend wieder gebracht.

Indessen bezieht sich diese Vergleichung mit mehr Recht auf die spätere Malweise des Künstlers, da seine Farben unverschmolzen wie Mosaikpasten nebeneinander gesetzt, über das Begreifliche gegenseitig sich steigernd, geheimnisvoll erglühen. Das Beobachten solcher Wirkungen und das Herumstudieren an ihnen reicht sicherlich so weit zurück als Rembrandts Leidenschaft für schönes Geschmeide. Amsterdam war der Ort, das Auge an diesen Dingen zu weiden; in der reichen Handelsstadt war derselbe „Juweliergeist", den Burckhardt an Venedig mit unnützem Tadel erkennt [1]). Und so mochten die natürlichen Stilleben, die an fremden und exotischen Kostbarkeiten und Seltenheiten sich in den Magazinen und Schaustellungen von Amsterdam zusammenfanden, ein Malerherz ähnlich erfreuen, wie einst die Schätze des Rialto einen Tizian und Veronese.

Als Rembrandt von seiner ursprünglichen Art des scharfen Sehens und seiner spitzpinseligen Malweise zu einer mehr den Ton und das Ganze suchenden Anschauung und zu breiterer Behandlung überging, verlor das Stilleben in keiner Weise sein Interesse. Wohl hat er sich später mehr zusammengenommen und Zerstreuendes beiseite gelassen. Beispielsweise findet man auf dem Gemälde der Grablegung Christi vorn ein kleines Stilleben,

---

[1]) Unter den Päpsten war Paul II. ein Hauptsammler von Edelsteinen; er war ein Venezianer. Burckhardt, „Geschichte der Renaissance" [2], § 43 und 182. Für das siebzehnte Jahrhundert stand in großem Ansehen des Anselm Boetius de Boodt aus Brügge, Leibarztes Kaiser Rudolfs II., „Gemmarum et lapidum historia", zuerst Hanau 1609, 4°, worin Art, Fundorte, Eigenschaften und Bearbeitung der Steine ausführlich, ihre sympathischen und medizinischen Kräfte mit Zurückhaltung behandelt sind. Eine neue Ausgabe ward in Leyden 1636 durch Tollius herausgegeben, den Kolloff wohl mit Unrecht mit dem Dr. Tholing Rembrandts identifiziert. An diesen Herausgeber der „Gemmarum historia" gibt es ein paar Verse von Barlaeus, die man in seinen Gedichten findet. In Lyon erschien 1644 die französische Übersetzung: „Le parfait joaillier ou histoire des pierres précieuses".

Korb und Spaten, und oben einen goldglänzenden Schild, welche bei einer Wiederholung des Bildes später vom Künstler zugestrichen wurden („Rembrandtwerk", II, Nr. 128 und 129). In der Hauptsache aber und besonders in den dreißiger Jahren, da er mit den Problemen von Licht und Helldunkel rang, um seine Sprache zu finden, gewannen die leblosen Dinge seine Liebe um so mehr, als sie, verglichen mit der menschlichen Gestalt, weniger geistig psychologischen Anteil verlangen und inhaltlich anspruchsloser sind. Für Rembrandts Experimente waren die „toten" Dinge die geeignetsten Körper. Wie wahr dies ist, kann man den zahlreichen Fällen dieser Jahre entnehmen, wo das Figürliche fast nur Vorwand und Nachgiebigkeit an das Publikum ist; was den Maler interessierte, waren Nebendinge, Kostüme, Waffen und Gerät mit ihrer eigentümlichen Ton- und Lichtbildung. So daß es lohnend wäre, die ganze Schöpfung dieser Periode auf ihren Stillebencharakter hin durchzugehen, wobei man unter Stilleben alle die Kompositionen verstehen würde, bei denen die Bedeutung des Gegenständlichen und der in Worten ausdrückbare Inhalt, der Stoff der Darstellung vor den formalen Problemen und Interessen des Künstlers zurücktritt oder verschwindet. Die ganze Gruppe der Toilettenszenen wird in ihrer Anziehungskraft für Rembrandt von hier aus deutlich. Ähnlich wie für die antike Plastik solche Szenen einer gegenstandslosen Unbedeutendheit, das Binden einer Sandale, das Festmachen oder Schließen einer Agraffe, das Schaben des Ringers und hundert andere Motive in der Richtung der alten Kunst Anlässe zu schöner Bewegung und Haltung, Vorwände zur Schaustellung wohlentfalteter Leiblichkeit wurden, so gaben sie Rembrandts malerischer Absicht herrliche Gelegenheiten, seinen Liebhabereien nachzuhängen. Für ihn ist dann die Gestalt — und dies natürlich in vollem Gegensatz zur Antike — nur das notwendige Mannequin, dagegen die Ausstellung schönen Zubehörs die Hauptsache: das Haar, das gekämmt wird, das beleuchtete nackte Fleisch, die Toilettengeräte, Schalen und Gefäße, die Unter- und Überkleider, das Linnen, der Samt, Brokat und Pelz, die Schmucksachen. Die Vordringlichkeit von allem diesem ist eine berechtigte; es sind die einzelnen Posten einer Summe, die sich nicht wie im Bildnis unterzuordnen brauchen und zu Beiwesen herabgedrückt

werden. Es ist wohl vorgekommen, daß Kenner Darstellungen solcher Art, weil ihnen das Figürliche zu gering für Rembrandt schien, ihm ganz oder teilweise abgesprochen haben. So z. B. ein Doppelbildnis in englischem, königlichem Besitz (Buckingham-Palast). Die Frau sitzt am Tisch, auf dem ein Schmuckkästchen und ein Spiegel stehen, vor dem sie, mit etwas gezierter Bewegung nach dem Ohr greifend, die Wirkung eines Ohrrings prüft. Hinter dem Tisch steht der Gemahl (es ist doch wohl Rembrandt selber mit Frau Saskia, die als Einzelfigur herauskopiert später (1654) in einem Petersburger Bild in genau der gleichen Haltung wieder begegnet), das Federbarett auf dem Kopf, anscheinend zum Ausgehen bereit und wartend, bis seine Frau fertig ist. Die Frau trägt bereits ihren kostbaren Mantel aus Goldbrokat, der von ihren Schultern über den Sessel herabwallt, die ganze eine Seite des Gemäldes füllend. Dieser Mantel ist das schönste, richtiger gesagt: das einzig schöne Stück auf dem Bild zweier lebensgroßer Kniefiguren. Das Bild Rembrandt absprechen oder behaupten, nur der Mantel sei von ihm gemalt, ist deshalb ganz und gar unmöglich, weil zahlreiche Werke dieser selben Jahre völlig ähnliche Verhältnisse zeigen[1]). Es gibt eine lebensgroße sitzende Frauenfigur in Hermelin und Seide (Madrid), der in einem Nautilusgefäß etwas zu trinken dargereicht wird. Man nennt dieses Bild jetzt Sophonisbe mit dem Giftbecher. Früher nannte man es Kleopatra oder Artemisia; nichts in ihrem Ausdruck erleichtert die Bestimmung eines so affektvollen Augenblicks; sie ist ein Mannequin für herrliches Kostüm. Die Flora (Buccleugh) ist eine sehr vulgäre Blumenspenderin; das wundervoll gemalte, golddurchstickte Mieder des Kleids muß für den Rest entschädigen. An dem Berliner Simson mag man die polternde Renommage über dem herrlich gemalten Leibrock in seinem metallischen Farbenspiel, der weißblauen Schärpe und dem pracht-

[1]) Angefochten hat das Bild A. Bredius in dem Bericht über die Londoner Rembrandtausstellung im „Amsterdamer Weekblad", 1899, Jan./Febr., Separatabdruck, S. 4 f.; ebenso „Zeitschrift für bildende Kunst", N. F. X, S. 168. Dagegen de Groot im „Repertorium für Kunstwissenschaft", XXII (1899), 159 f. Die Zweifel sind übrigens schon älteren Datums. v. Seidlitz hat im „Repertorium für Kunstwissenschaft", XII (1889), S. 395, das Stück für unecht erklärt und hält an seiner Meinung auch 1900 (Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", Nr. 153) fest.

41. Rembrandt und Saskia (sog. Bürgermeister Pancras u. Frau) London, Buckingham-Palast

42. Die Kreuzabnahme Christi — München

43. Die Kreuzabnahme Christi — St. Petersburg

11. Die Kreuzabnahme Christi

Haag. Kunsthandlung Bachstitz

vollen Säbel mit dem goldenen Griff vergessen. Wenn uns an dem Menetekelbild Belsazar und seine Festgenossinnen, wenn uns die Karikatur in der Ausmalung ihres Entsetzens, da eine himmlische Hand ihre Orgie stört, abstößt oder kalt läßt, so mögen wir uns sagen, daß Rembrandts Herz bei dem goldenen Königsmantel Belsazars und der steinbesetzten Krone auf dem Turban war. Diese und ähnliche Bilder sind es, für die nach dem Bericht jenes Schülers Rembrandt tagelang kombinierte, um nach Farbe und Aufbau ein Turbanmodell künstlich zu schlingen. Auch gibt es eine ganze Anzahl selbständiger Köpfe mit orientalischem Kostüm, die man für Turbanstudien in Anspruch nehmen kann; es sind die so bezeichneten Orientalen oder Rabbiner mit ihren durch Alter und Studieren unbeweglich und gleichsam pergamenten gewordenen Zügen[1]). Ihre reichen Turbantücher, die Pelze und schweren Stoffe, die prachtvolle Westenverzierung mit goldenem Schmuck, dies mag man wohl ein orientalisches Stilleben nennen. Wie sehr Rembrandts Auge von diesen weißseidenen oder weiß und gelb gestreiften Turbantüchern, von der Steigerung der Seidenfarben zum Metallgold, von dem schwerfaltigen Brokatglanz, von dem ganzen Farbenrausch dieser aus dem Dunkel hervortauchenden glühenden Visionen geblendet war, zeigt nichts deutlicher, als daß er nicht widerstehen konnte, diese Prachtstücke auch in fremdgeartete Kompositionen hineinzustellen. Auf zwei Gemälden des Münchener Passionszyklus ist es besonders auffällig. Die Kreuzaufrichtung zeigt den römischen Hauptmann auf einem Grauschimmel in vollem Glanz eines orientalischen Kostüms; die Kreuzabnahme hat dieselbe Turbanfigur zu Fuß, diesmal in einer anderen Rolle, wahrscheinlich des Josef von Arimathia. Ein rechter Karnevalstürke, der breitbeinig in den furchtbaren Ernst der Szene des Kalvarienbergs hineingeraten ist und gleichsam mit der inneren Gleichgültigkeit, aber der amtlichen Wichtigkeit eines Gerichtskommissars den Augenschein aufzunehmen anwesend ist[2]).

[1]) „Rembrandtwerk", II, Nr. 145—147, III, Nr. 199. Besonders herrlich das Stück in der Sammlung des Grafen Nostitz in Prag, ein jüdischer Gelehrter mit großem Folianten, den Kopf herauswendend.

[2]) Blanc, p. 67, sehr richtig: „On pourrait se croire à la morgue de Jérusalem."

Als Rembrandt den gleichen Gegenstand bald darauf nochmals malte, hat er diesen Turbantürken gegen das Licht gestellt, so daß nur seine Schattensilhouette mitspricht; auch hat er einiges Licht für die Gruppe um die ohnmächtig werdende Maria aufgespart, die in der Auffassung des Münchener Bildes von Dunkel umhüllt war, Änderungen, welche einen Ansatz von Selbstkritik gewahren lassen, da er sich in jenen erstgenannten Passionsdarstellungen zu sehr von malerischen Liebhabereien hatte führen lassen[1]). Vollends hat eine spätere Wiederholung des gleichen Gegenstandes nicht nur das Kreuz an den linken Bildrand hin verschoben und die unteren Teile stark gekürzt, sondern alle die früheren „Extratouren" beseitigt und alles Figürliche in den Hauptsinn des Bildes hineingesogen. Eine Ateliergeschichte wird von Houbraken erzählt, wie während der Arbeit an einem bestellten Familienbild ein Affe, der dem Künstler gehörte, mit Tod abgeht. Rembrandt habe ihn darauf als Zugabe auf jenes Bild gemalt, aber wegen Einspruchs des Bestellers die Leinwand schließlich behalten müssen, und so sei sie später als Zwischenwand in der Werkstatt für eine der Zellen, in denen Rembrandt seine Schüler zu isolieren pflegte, benützt worden. Diese Geschichte als „Beispiel von Rembrandts Eigensinn" erzählen, trifft doch nicht den Kern der Sache. Wenn die Besteller eines Gruppenbildnisses die Gesellschaft eines Affen beleidigend fanden und ein solches Bild zurückwiesen, so lag dem Künstler doch wohl jede Absicht, jene guten Leute zu ärgern, fern. Was man immer leicht an Künstlern beobachtet, daß sie auf das Gegenständliche und, was man sich bei dem Bild denkt, kaum achten, sobald sie von irgendeinem Formzauber der Bewegung, des Lichts oder eines Farbenzufalls gepackt sind, das traf um so mehr auf diese Periode Rembrandts zu, da er auf der Suche nach einer ihm gemäßen Formensprache eine offenbare Gleichgültigkeit gegen das Thematische seiner Werke zur Schau trug. Daß er einem schönen Mantel zuliebe, dessen Lichterspiel

[1]) Der Maler Reynolds fand sich von der Reihenfolge dieser biblischen Bilder, die er in Düsseldorf sah (sie sind jetzt in der Münchener Pinakothek) gelangweilt, „They have too much salt", sagt er und meint also, sie seien zu witzig und preziös in der Licht- und Farbenbehandlung, um nicht durch die Wiederholung derselben Künste zu verlieren. „A Journey to Flanders and Holland", 1781 in „The complete works", II, 281.

sein suchendes Auge befriedigte, den Träger des Mantels nur als Vorwand und mit sichtbarer künstlerischer Geringachtung behandelte, daß er eine schöne orientalische Kostümfigur mitten in eine Passionsdarstellung pflanzte, deren Hauptinteresse sie ablenkend zerspaltet, diese begreiflichen Willkürlichkeiten einer vom Dämon gewisser Ausdruckskombinationen besessenen Künstlerseele haben auch ohne schlimme Absicht den toten Affen auf das Bild einer ehrbaren Amsterdamer Familie gebracht. Und so möchte man überhaupt gegenüber der da und dort sich kundgebenden Neigung, auf Grund der angenommenen „Innerlichkeit" Rembrandts in jedem seiner Werke ein psychologisches Dokument seiner Lebens- und Weltempfindung zu sehen, zur Vorsicht mahnen. Vieles ist nur Dokument künstlerischen Interesses, zumal in den Jugendjahren, da seine Innerlichkeit doch mit viel Äußerlichem noch gemischt und oft wie verschüttet war. Einen Normalrembrandt, wie er im Buch steht, kenne ich nicht. Er ist auf den einzelnen Stufen seines künstlerischen Schaffens gar sehr verschieden, immer aber von eigentümlicher Größe und Unbedingtheit. Wenn er in den dreißiger Jahren im dramatischen Ausdruck übertrieb, ja karikierte, wenn er aufregenden, ja grausamen Stoffen nicht aus dem Weg ging, wenn er dem Natürlichkeitsbestreben die Zügel schießen ließ, so sind diese Eigenschaften seiner Werke dieser Periode vielleicht weniger Eigenschaften seines Wesens (wie man sich auch nicht vorstellen braucht, daß Shakespeare ein besonderes Vergnügen an Gift und Mord gehabt), als Nachgiebigkeiten gegen den damals herrschenden Geschmack des Publikums, dem Rembrandt gern einiges zugeben mochte, sofern man ihn in dem gewähren ließ, was ihm künstlerisch ans Herz ging.

Die lange Zeit, in der er die Dinge nur als Substrat seiner Ausdrucksphantasien, nach ihrer Fähigkeit zur Licht- und Farbenphosphoreszenz wertete, brachte einige Gleichgültigkeit gegen das Figürliche, die Bevorzugung des anspruchslos Stillebenmäßigen notwendig mit sich. Wenn man nun sieht, wie er das Thema des von Menschen abgeschiedenen Einsiedlers wiederholt aufgreift, möchte man darin ausnahmsweise doch etwas sehr Persönliches sich verraten sehen. Die sogenannten Philosophen des Louvre, einsam in Nachdenken und Studien vergraben, die Gestalten der großen

Weltflüchtigen, eines Sankt Hieronymus und Sankt Franz und anderer, die wir in Radierblättern und Gemälden Rembrandts begegnen, haben doch etwas dem Künstler Wesensverwandtes. Große Menschen dieser Art sind nicht für die Gesellschaft und ihre herabziehende Kleinlichkeit. Sie mögen eine Weile hindurchgehen (Hieronymus hat es reichlich getan), aber wer durch Geburt und Neigung Einsiedler ist — denn man ist es nicht durch Wahl, durch So und Anderskönnen —, gleicht den mächtigen Bäumen, deren weitgreifende Äste und Wipfelfülle einen solchen Umkreis in Schatten setzen, daß in diesem abwehrenden Bereich nichts Lebendiges Nahrung und Sonne findet. Für Naturen von diesem Wuchs hat das wuselige Menschenwesen auf die Dauer nicht viel mehr Bedeutung als der Ameisenhaufen im Verhältnis zu dem Baumriesen, an dessen Fuß er krabbelt. Und so darf man denn auch nicht erwarten, daß diese Menschenart, die Figur im Sinne der Antike und der italienischen Renaissancekunst in Würde und Ansehen zu steigern, zu verschönen, zu übertreiben, Rembrandt tiefer in den Sinn käme. Von hier eröffnet sich eine Aussicht auf die nähere Begründung, warum die Häßlichkeit einen so breiten Raum in diesem Kunstschaffen einnimmt. Schönheit ist das Wahrzeichen einer aristokratisch auslesenden Kunst; schön sind die Götter, und ihr Attribut erteilt eine divinisierende Kunst schmeichlerisch den Menschen, den einzelnen, die sich herausheben aus der Zahl der Namenlosen, aus dem Dunst und Brodem der Erdennähe und der Erdenschwere, in dem die vielen mit gesenkten Häuptern sich abmühen. Es hat Rembrandt auch nach dieser Seite gezogen, und nie stärker als an der Wende der dreißiger und vierziger Jahre des Jahrhunderts; dazwischen erklingen dann wie eine Mahnung seines Gewissens ganz andere Töne, aus der Sphärenmusik der Welt, wo es kein Ansehen der Person gibt, es sei denn durch den inneren Wert. Und so erbleicht in dem großen Zusammenhang der Wesen die anspruchsvolle Dekoration und Auszeichnung der Schönheit wie ein täuschender Trug vor dem Licht der Wahrheit, in dem die Seelen geprüft werden und nicht die Kleider und die Larven, die Wahrheit, in deren göttlicher Scharfsichtigkeit die toten und die lebenden Dinge, das Menschliche und die Natur gleichgewertet sind.

Wenn man zu erklären versuchen will, aus welchen Gründen dem Kult des Schönen in der italienischen und auf dieser Grundlage in der französischen akademischen Kunst ein Kult des Häßlichen in der holländischen Kunst entgegentrat, so wird man neben den allgemeinen Unterschieden der Weltauffassung besonderer historischer Ursachen zu gedenken haben. Während in Italien der Ansturm des Naturalismus von dem festgewurzelten Geschmack der bevorrechteten Stände zurückgeschlagen wird, während in der italienischen Literatur und Kunst der Naturalismus immer nur eine Episode der Polemik bildet, die der in Formalismus sich verlierenden, von dem gesunden Boden zu weit sich entfernenden Konvention belebend entgegentrat, war in Holland ständische Differenzierung und aristokratische Sonderung entfernt nicht so weit gediehen; vor allem war aber die zusammenhaltende Macht des religiösen Gedankens viel stärker und verbindlicher. Hierin muß Holland mit Spanien verglichen werden, wo der eingeborene Demokratismus der Religion ähnliche Voraussetzungen schuf. Der plebejische Zug in Murillos Heiligengestalten, das offenbare Interesse des Velazquez für das Häßliche entspricht den Neigungen holländischer Kunst. In diesen beiden Ländern und ihrer Kunst ist der Naturalismus eine naive und dauernde und nicht eine reflektiert polemische, vorübergehende Erscheinung. Er hat seine Selbstverständlichkeit in einer gewissen kulturell-religiösen Solidarität, welche die oberen Stände weniger von den unteren scheidet und nicht die Äußerungen der unteren Stände als gemein ausschließt. Eben hierdurch gewinnt die Kunst den Ausdruck des Bodenwüchsig-Rassemäßigen, wie es dem akademisch-kosmopolitischen Betrieb als verwerflich und tadelnswert erschien, wie es uns umgekehrt entzückt. Der Naturalismus hat als Begleiterscheinung die Häßlichkeit. Die Darstellung der sichtbaren Welt kann an ihr so wenig vorübergehen wie die der moralischen Welt an der Macht des Bösen. Eine Kunst, die das Schöne als Ideal proklamiert, das von diesem Kanon Abweichende, also die Mehrheit aller Dinge als Irrtum und Fehlgeburt der schaffenden Kraft bezeichnet, kann nicht anders als die Wirklichkeit verneinen und eine Traumwelt schaffen. Diese Kunst, die Kunst der Antike ist nicht mehr die unserige. Indem wir von den Dissonanzen und Häßlichkeiten der wirklichen Welt

als dem Gegebenen ausgehen, handelt es sich nicht darum, Disharmonien zu lösen, Häßlichkeiten in Schönheiten besser wissend zu korrigieren, sondern dieses ganze Chaos der Erscheinungswelt von der Kunst als Zeichen und Gleichnis seelischer und geistiger Gewalten deuten und offenbaren zu lassen. So wird denn das Häßliche nicht hochmütig ignoriert oder, feig vertuscht, als „Augenschmerz" gemieden werden, sondern der Augenschmerz mag sich in Seelenfreude wandeln, und über die „Knechtsgestalt" die Ahnung göttlicher Hoheit sich ergießen.

Es ist mit der Bevorzugung der Häßlichkeit in der menschlichen Gestalt wie mit der Unscheinbarkeit der Landschaft in der holländischen Malerei. Claude Lorrain als der maßgebende Vertreter der Gegenseite ist der Maler der aristokratischen Landschaft. Seine stolzen Bäume, seine vornehmen Architekturen und Göttertempel, glanzvoll, auch wenn es Ruinen sind, die Paläste der Großen dieser Welt, die reiche Fülle seiner Berge, seiner Flüsse, seiner Meere, der wohl kadenzierte Rhythmus seiner steingewölbten Brücken, der verblauenden Berglinien, die olympische Leuchtkraft seiner allübergoldenden Sonne schaffen eine Bühne für Heroen und Heroinen heiliger und weltlicher Geschichte. Wie anders die Holländer! Sie haben nicht die still unbeweglichen Bäume, die der „sanfte Wind vom blauen Himmel" kost; ihre Bäume sind von der Leidenschaft der Elemente zerzaust und zerspellt, unfruchtbar ihre Dünen, einförmig die Ebene, nicht lachend, sondern unheimlich brütend ihr Meer. Der Sturm peitscht die Wolken, und die Sonne ist spärlich; hier ist kein Boden für die weichen Füße der Götter und ihre Reigentänze noch für die Legenden der Heiligen; Bauern ringen in harter Arbeit und im Schweiß mit der Scholle und mit den Fluten. Wie hat die Kunst diese Zeichen zu deuten gewußt? Wohl hat es nicht an Ansätzen gefehlt, mit italienischem Farben- und Linienglanz die holländische Landschaft zu übermalen und zu schminken. An diesen Werken geht die Betrachtung schnell vorüber, aber sie verweilt bei den anderen, denen kühner und gotterfüllter Propheten, wie sie einst die Stimme des Herrn im Donner und im Feuer und in der Wüste vernahmen. Die Unscheinbarkeit der Erde, die Sündhaftigkeit und Häßlichkeit der Menschen lassen das Wunder der Gnade um so unermeßlicher und reicher sich er-

gießen, und das Symbol dieſer Gnade iſt das Licht. Der Strahl, der ſich durch die Wolken ſtiehlt und dieſe arme Erde küßt, iſt wie eine Gewähr himmliſcher Güte und Fürſorge; er iſt wie die Jakobsleiter, die ſich aus der Welt des Lichts in unſere Nacht ſpannt und breitet, und auf der Engel auf und nieder ſteigen. Wenn wir zuvor von der holländiſchen Kunſt ſagten, ſie male nicht Geſtalten und Einzeldinge im italieniſchen Sinn, ſondern atmoſphäriſche Mächte und Beziehungen, in denen die Geſtalt in geheimnisvollem Schein des Werdens und Entwerdens auftaucht und untertaucht, ſo gilt dies um ſo mehr von der holländiſchen Landſchaft. Ob die Einzeldinge häßlich oder ſchön ſind, ob die Bäume und Sträucher, die Häuſer und Kanäle heiter und erfreuend oder unfreundlich und düſter ſind, kommt nicht in Frage. Denn ſie wollen nichts für ſich ſein; ſie ſind das Antlitz, auf dem kosmiſche und ſeeliſche Mächte ihre Stimmungen ausdrücken und ſpiegeln, und dieſe Stimmungen verraten eine ſo tiefe und leidenſchaftliche Seele, daß niemand fragen mag, ob die zufällige Form ihres Ausdrucks „hübſch“ oder „ſchön“ ſei.

Übrigens wird man beobachten, daß jede wirklichkeitsgemäße Kunſt, ob ſie nun dem Norden oder Süden angehört, angſtfrei iſt vor dem Häßlichen. Das Häßliche hat mehr Macht, Illuſion hervorzubringen, da denn das ſogenannte Schöne als eine Ausleſe und Kombination einen Hauch des Abſtrakten, Gedankenhaften und Wirklichkeitsleeren verſpüren läßt. Rembrandt mag in Darſtellungen wie der Kreuzabnahme, Grablegung, Adam und Eva das Häßliche übertrieben und faſt abſtoßend gemacht haben; aber er empfand, daß es an Wirklichkeitsgehalt aufdringlicher und eindringlicher ſei. Es iſt behauptet worden, eine höchſt ausgebildete Kunſt ſuche den Kontraſt des Gemeinen und Häßlichen, um durch deſſen Behandlung und Überwindung den höchſten Triumph zu erreichen[1]); dieſen Virtuoſengeiſt möchte ich doch Rembrandt nicht zutrauen. Der Grund iſt wohl einfacher: das Häßliche iſt ſinnenfälliger und eindrucksvoller. Man ſehe Correggios ſchlafende Antiope im Louvre, das hinaufgezogene rechte Bein mit dem

[1]) So etwa Juſti, „Velazquez“, II, 360—362, dem ich aber hierin durchaus nicht beipflichte. Roſenkranz, der in ſeinem Buch „Äſthetik des Häßlichen“, 1853, das Häßliche als ein Negatives definiert, hat ſich damit die vollkommene Einſicht ſelbſt verſperrt.

unschön verkürzten und verquollenen Oberschenkel, den Winkel, in dem sich der Kopf zur Seite biegt, den Kopf selbst, der zurückfallend den Hals vordrängt. Alles dies ist nicht schön; aber die Gestalt ist ein Wunder von Illusion. Raphael und die Klassiker würden einen solchen Umriß der Gestalt verworfen haben. Rembrandt hätte ihn ohne Besinnen angenommen, sicher in dem Gefühl, daß es auch entgegen dem Dogma der Linienschönheit vollwertigen Kunstzauber gebe, und daß nur entschlossener Wirklichkeitssinn den Schlüssel zu den Tiefen der Kunst gewinne.

45. Correggio. Antiope — Paris, Louvre

Künstlerische Konflikte.

Häufig, wenn man Handlungen eines Menschen beurteilen hört, kann man Äußerungen der Verwunderung beobachten, daß dieses oder jenes sein Tun oder Lassen im Widerspruch stehe mit dem, was die allgemeine Vorstellung von seinem Charakter erwartet habe. Indessen, den Menschen als ein im Gegenwärtigen begrenztes und von Gegenwärtigem bestimmtes Wesen aufzufassen, ist eine Täuschung. Eine so einfache Einheit, wenn überhaupt eine Einheit, ist der Charakter eines Menschen nicht. Die Stadien des Werdens lassen, den geologischen Schichten ähnlich, Niederschläge von sehr ungleich bewegter Profilierung und Stärke zurück. Indem diese mannigfach geformten Schichten sich zusammenschweißen und durchdringen, ragt die Vergangenheit bald näher, bald entfernter in die Oberschicht des Gegenwärtigen hinein oder wohl gar darüber heraus. Indem ferner die einzelnen Kreise menschlicher Begabung ungleich wachsen, die einen sich im Einzelfall unverhältnismäßig ausdehnen, die anderen stehen bleiben oder gar verkümmern, entsteht jenes überraschend unlogische Zusammenwirken von Motivationen, Trieben und Begierden und Willensakten, die bei jeder reich angelegten Menschennatur den Widerspruch in der Charakteräußerung fast als den Normalfall erkennen lassen.

Zu den früheſt wahrnehmbaren künſtleriſchen Intereſſen Rembrandts, die ebenſowohl in ſeiner Natur lagen wie ſie ihm durch die Überlieferung der Caravaggio- und Elsheimerſchulen zugetragen wurden, gehört, wie wir zuvor ſahen, das Experimentieren mit dem Licht. Die durch eine enge Öffnung eindringenden und gleichſam kanaliſierten Lichtſtrahlen, die mitten im Dunkel prall auftreffend einen ſo ſeltſamen und überraſchenden Effekt hervorbringen, haben ihn früher und lebhafter beſchäftigt als das gleichmäßig verteilte Licht. Seine Vorliebe für viſionäre Motive iſt daraus zu erklären. In den dreißiger Jahren und weiter begegnen wir eine ganze Anzahl Darſtellungen von Engelserſcheinungen, die, wenn auch manchmal durch Jahre getrennt, ihrem künſtleriſchen Charakter nach innerlich zuſammengehören. Die Erſcheinung des Engels gibt Gelegenheit, die dunkeln Wolken oder die Nacht, die den Himmel verſchließt, zu öffnen und auf den Fittichen des Himmelsboten überirdiſches Licht zu verbreiten und herabzuſenden. Derart iſt das Opfer Abrahams (St. Petersburg und München) mit dem Engel, der dem Beginnen des Patriarchen Einhalt tut, derart die Verkündigung an die Hirten auf dem Feld bei Bethlehem (B 44), derart die Auferweckung Jeſu (München) mit dem Engel, der die Grabplatte aufdeckt, ſo der davonfliegende Engel mit der Familie des Tobias (Louvre) und das Opfer Manoahs (Dresden), wo der Engel aus der Opferflamme emporfliegt. Hierher gehören weiter Lichterſcheinungen, wo ſich auf übernatürliche Weiſe der Himmel auftut, um ſeinen Anteil an den Geſchehniſſen der Erde zu offenbaren wie bei der Himmelfahrt Jeſu (München) oder der großen Kreuzabnahme (B 81); oder wenn der Himmel drohen und ſchrecken will wie mit der Geiſterhand des Menetekel auf dem Belſazarbild (Earl of Derby). Selbſt jenes Intereſſe an Silhouettengeſtalten, auf das wir für die Frühzeit aufmerkſam machten, wo alſo die Figur gleichſam als Lichtſchirm benutzt wird, um eine ſtarke Lichtquelle zu verdecken, und durch den Kontraſt nur flächenhaft ſilhouettiert erſcheint, findet noch weiterhin Belege in der Haager Griſaille einer Flucht nach Ägypten, wo eine Geſtalt in beſchriebener Weiſe gegen das Feuer ſitzt, und auf der großen Darſtellung der Blendung Simſons, die einen der philiſtäiſchen Mordgeſellen mit der Hellebarde gegen den Helden eindringend auf der linken Bildſeite, wenn auch

weniger flächenhaft als früher, gegen das hellste Licht gestellt zeigt („Rembrandtwerk", II, Nr. 132 und III, Nr. 211, Abb. 34).

Die großen Bildnisaufträge der ersten Amsterdamer Zeit boten Rembrandt keine Gelegenheit, diese Neigungen zu pflegen. Die Gegebenheiten nüchterner Naturwirklichkeit, an die die Porträtaufgabe von einer Seite her gebunden ist, lagen zu der Phantastik jener Welt und zu der Gewöhnung geistreicher Beleuchtungskünste in starkem Gegensatz. Jedenfalls aber muß man um dieses Gegensatzes willen die Lösung der Bildnisaufgaben, die ein davon verschiedenes, ein gleichmäßiges Licht forderten und überhaupt den Künstler zwangen, sich ganz anders zusammenzunehmen und sich einige Gewalt anzutun, zum Erstaunlichsten rechnen, was die Vielseitigkeit eines großen Künstlers leisten mag. Da unter den Bildnissen dieser Frühperiode mehr als eines zu den bedeutendsten Werken Rembrandts gehört, so mag man sich daraus die Lehre abnehmen, wie verlockend die Gelegenheit des Malendürfens für Begabungen von überquellendem Schaffensdrang ist, und wie viel sie doch neben dem eigenen freien Antrieb bedeutet. Schwächere Naturen, die es nur im Gemüt fühlen, die es nicht stark genug in den Fingerspitzen kitzelt, und deren handwerkliches Interesse und Können kleiner ist als ihr Phantasiereiz, pflegen angesichts von Aufgaben, die von außen kommen, gern von Zumutungen, unsympathischem Zwang, vom Joch, das dem „freien" Künstler auferlegt wird, zu reden und sich zu beklagen. Solche Mittelmäßigkeiten sind es meist, die sich in die Brust werfen und immer gleich von künstlerischen Überzeugungen reden, wo die Großen ruhig nach Pinsel, Palette und Malstock greifen, weil ihr Schaffensdrang mächtig und entzündlich genug ist, um an jedem Stoff Feuer zu fangen. Diese Kraft ist es, die sie auch die härtesten Bissen schlucken und den sprödesten Stoff überwinden läßt, derart wie Schumann von Schuberts unwiderstehlichem Musikdrang im Scherz sagte, er hätte einen Steuerzettel komponieren können.

Neben diesen von außen kommenden Aufträgen, wegen derer wir, wie gesagt, Rembrandt nicht als Pegasus im Joch bemitleiden wollen, da er viele von diesen Porträten mit offensichtlicher Liebe gemalt hat, gehen nun aber gleichzeitig Schöpfungen seines eigensten Antriebes einher. Die Nei-

gung zu miniaturartig fein ausführender Behandlung, das faſt wiſſenſchaftliche Intereſſe, hinter die Geheimniſſe der Lichtwirkungen zu kommen, beherrſchen dieſen forſchenden Kopf. Jemehr ihm dabei das Licht ausſchließlicher und einſeitiger Gegenſtand ſeiner Beobachterleidenſchaft wird, um ſo mehr muß ſich ihm die Wichtigkeit des anderen Extrems aufdrängen, des tiefen Dunkels. Das Dunkel tritt zunächſt als ſtärkſter Kontraſt neben das grelle Licht. Wenn der Ausgangspunkt für Rembrandt das Beiſpiel der italieniſchen Tenebroſen und ihres Kellerlichts war, ſo muß dieſe kontraſtreiche Art ſeine Phantaſie ſo eingenommen haben, daß er ſie zunächſt mit einer radikalen Einſeitigkeit verfolgte. Die Viſionsdarſtellungen, von denen die Sprache war, kamen dieſer Neigung entgegen. Im übrigen aber würde ein Künſtler, der Natürlichkeitsanſprüchen Rechnung hätte tragen wollen, Stoffe bevorzugt haben, die in geſchloſſenen Räumen ſpielen, deren Lichtzufuhr beliebig beſchränkt werden kann. Rembrandt hat Geſtalten im Gefängnis, in dunklen Höhlen, in gewölbten dunklen Räumen gemalt; er hat Kerzen-, Fackel-, Laternenbeleuchtung geprobt; aber ſo wie er war, mußten ihm Beſchränkungen dieſer Art läſtig ſein. Er verdunkelte die Gründe und machte Nacht, einerlei, ob die Szene im Binnenraum oder im Freien, bei Tag oder im Dunkel ſpielte. Und dies war es, was Aufſehen machte und viel beſprochen wurde. In einem Gedicht, das Vondel auf die Malerei eines Rembrandtſchülers, Philipp de Koning, machte, und in dem deren Helligkeit gerühmt war, fand man eine Spitze gegen Rembrandt, weil dieſer nicht davor zurückſchrecke, ſeine Figuren vorn im Tageslicht zu geben, dahinter aber ſchwarze Nacht beginnen zu laſſen[1]). Was man Rembrandt demnach vorwarf, war das Unnatürliche ſeiner Beleuchtungsart. Fragen dieſer Gattung ſind in der neueren Zeit zu oft erörtert worden, als daß es notwendig wäre, ausführlich darauf einzugehen. Der ganze Eifer hat ſich eine Weile gegen die Unwahrheit gewendet, im Atelier beobachtete und gemalte Figuren in eine Landſchaft zu ſtellen, ohne die ſchreienden Valeurunterſchiede aus-

[1]) Zu dieſer vielbeſprochenen Stelle Houbrakens vgl. de Groot, „Houbraken", S. 109 und 426.

zugleichen. Sünden, wie sie der verkommene Akademismus des neunzehnten Jahrhunderts begangen hat, wird man indessen den alten Meistern schwerlich im selben Grad vorwerfen dürfen. Die Stimmungen und Beleuchtungsarten der Alten mögen nicht der häufigsten und gewöhnlichen Lichtverteilung und Farbeneigenschaft der umgebenden Wirklichkeit entsprechen; unnatürlich kann man sie darum nicht schelten. Der Tizianische Goldton ist künstlerischer Wille und bewußte Auswahl, aber nicht widernatürlich. Wenn Tizian, wie erzählt wird, mit Vorliebe bei Sonnenuntergang gemalt hat, so entsprach eben diese Stunde, da die Sonne in den Dunstkreis der Erde herabsinkt und ihr Licht, in diesen trübenden Medien gebrochen, purpurn entsendet, dem eigentümlichen Inszenierungsgeschmack des Künstlers, der seinen glanzvoll repräsentativen Schöpfungen jene glühende Farben- und Lichtschminke hinzufügte. Eine solchermaßen gesteigerte Tontemperatur bot ihm die Wirklichkeit nur zu dieser bestimmten Stunde; sie ist so wenig erfunden und phantastisch wie die tiefe Farbenstimmung seiner Bilder überhaupt. Mit diesem Maßstab wird man Rembrandts Art zwar ungewöhnlich und vielleicht gesucht, aber nicht unvernünftig und willkürlich nennen. Es hat zu keiner Zeit an Kritikern gefehlt, die behaupten, man dürfe nicht versuchen, sich über seine Beleuchtungen Rechenschaft zu geben; denn sie seien Laune und absolute Künstlerwillkür. Ich muß gestehen, daß ich von dieser Meinung zurückgekommen bin; unter den von ihm angenommenen und gewählten Voraussetzungen sind seine Beleuchtungen möglich und natürlich. Wobei wir nicht zu verhehlen brauchen, daß uns und wohl den meisten dieser Geschmack Rembrandts als ein persönlicher und zeitlicher erscheint, der so wenig wie der Tizianische mehr der unserige ist.

Er hatte nun einmal die Vorliebe für das Dunkel und die Dämmerung. Seine Phantasie steckt in den vier Wänden seines Hauses und seines Zimmers. Er ist der Mensch des Nordens in einer gewissen Übertreibung. Die südliche Kunst stammt aus der Öffentlichkeit und von der Straße. Aber neben dem allgemeinen Gegensatz tritt ein persönlicher Dämon unverkennbar hervor. „Ich wundere mich oft," schrieb Ludwig Wienbarg, „über seine schwarze Phantasie — er ist eines Müllers Sohn . . . die ersten Eindrücke seiner Kindheit waren weißer Natur . . . ist er mit der Nacht in der

Seele geboren oder hat seine Mutter ihn in einer dunklen Kammer zur Welt gebracht?“[1]).

Daß Rembrandt seine auffälligen Licht- und Dunkelgegensätze zu motivieren wünschte, zeigt nichts deutlicher als eine oft vorkommende Anordnung, deren einfachster Fall der ist, daß eine Person zum Fenster heraussehend dargestellt ist, wobei die Figur hell durch das Straßenlicht beleuchtet in dem schwarzen Fensterrahmen des Binnenraums erscheint. Auf die zahlreichen Beispiele des allgemeineren Falls und seiner Abwandlungen wird später einzugehen sein, wo sein Haupttypus mit der sogenannten Nachtwache zur Sprache kommt. Hier sei zunächst auf zwei Bildnisse hingewiesen, die das Gemeinsame haben, daß die Figuren nicht in den Raum hinein- und zurückgeschoben sind, sondern in der vorderen Ebene des Bildes stehend grell beleuchtet von dem dunklen Grund sich entfernen. Die Dame des einen Bildes (aus Utrechter Privatbesitz leihweise im Amsterdamer Reichsmuseum) steht vor einer tiefen, völlig lichtlosen Mauernische; der Herr auf dem anderen Stück (Londoner Privatbesitz) vor einem sich vertiefenden Tor[2]). Das Licht hat hier fast etwas Kreidiges; trotz der roten Lippen und der gesunden Fleischfarben wirken die beiden Figuren nahezu geisterhaft, weil sie gegen den schwarzen Grund flächenhaft projiziert erscheinen. Das Bestreben, das Detail zu voller und feiner Wirkung zu bringen, hat fraglos den Künstler veranlaßt, die Figuren so ganz in den Vordergrund hervorzuziehen und durch die radikale Verdunkelung des Grundes jede zerstreuende Ablenkung zu vermeiden. Eben dasselbe wurde durch das Mittel erreicht, Figuren aus dem Fenster herausseben zu lassen, was Rembrandt selbst angewendet hat, und was in seiner Werkstatt als eine Art Rezept in den Jahren dieser Probleme gegolten haben muß, da wir diesem Motiv bei den Rembrandtschülern wiederholt begegnen. Welche Bildwirkungen Rembrandt im Sinn lagen, zeigen am schlagendsten drei Gemälde mit biblischen Szenen,

[1]) „Holland in den Jahren 1831 und 1832.“ 2 Teile. Hamburg 1833. Auf Verdunkelung als stilistisches Prinzip der Zeit, um die Bildeinheit zu steigern, komme ich in einem späteren Kapitel über Barock zu sprechen.

[2]) „Rembrandtwerk“, IV, Nr. 274 und 287. Das zweite, im Katalog der Londoner Ausstellung von 1899 Ephraim Bonus genannt, was de Groot zurückgewiesen hat, nicht in gutem Stand.

45. Damenbildnis — Amsterdam, Reichsmuseum (Leihgabe aus Privatbesitz v. Weede, Utrecht)

47. Die Ausweisung der Hagar — London, Victoria- und Albert-Museum

alle von kleinem Umfang und alle mit dem für die Hauptgruppe ausgesparten Licht auf gänzlich verdunkeltem Grund. Diese drei Nachtstücke aus den Jahren 1638 und 1640 sind das „Noli me tangere“ (Buckingham-Palast, London), die Ausweisung der Hagar durch Abraham (von Herrn Jonides der englischen Nation für das Victoria- und Albert-Museum geschenkt) und Mariä Heimsuchung (früher Herzog von Westminster, Grosvenorhouse, London). Wenn Rembrandt in den mehrerwähnten Passionsdarstellungen der Münchener Pinakothek grundsätzlich Abend- und Nachtzeit angenommen und selbst die Kreuzaufrichtung, Auferweckung und Himmelfahrt entgegen der vorwiegenden Überlieferung, welche hierfür Tageszeit bevorzugt, in Nacht getaucht hat; wenn er Tagesvorgänge, wie die Findung Mosis durch die ägyptische Königstochter oder das Bad der Diana mit der Verwandlung des Aktäon, indem er eine hohe dunkle Waldkulisse hinter die Szene schiebt und so das freie Licht absperrt, auf einseitig beleuchteter Bühne sich abspielen läßt, so sieht man, welche zähe Verfolgung seines Problems hier vorliegt[1]). Auf dem Bild der Ausweisung der Hagar gewahrt man links weidende Tiere und Hirten, rechts eine an einem Trog waschende Person; es ist also nicht Nacht. Bode bezeichnet die angenommene Zeit als einbrechende Nacht, Smith als „daybreak“ (Tagesanbruch). Grell beleuchtet sieht man die weinende Hagar auf einem Esel, den ihr Knabe am Leitseil führt, herausreiten, indes Abraham auf der anderen Seite nebenhergeht und ihr zuspricht. Irgendeine begrenzte Lichtquelle, deren Strahlen auf der Hauptgestalt konzentriert sind, ist vorn anzunehmen[2]). Das „Noli me tangere“, Christus erscheint der Magdalene auferstanden als Gärtner, hat die Sonnenaufgangszeit gewählt. Der ganze Vordergrund ist

[1]) „Rembrandtwerk“, die Passionsszenen, II, Nr. 124 bis 131, Findung Mosis und Diana, III, Nr. 195 und 196, „Noli me tangere“, III, Nr. 221. Abraham und Hagar, Mariä Heimsuchung, IV, Nr. 240 und 241.

[2]) De Groot hat geäußert, das Bild sei von Haus aus eine Flucht nach Ägypten gewesen, Hagar die Madonna auf dem Esel, und hieraus erkläre sich das übernatürliche Licht, das sie umstrahle. Diesen letzteren Grund kann ich nicht gelten lassen, weil eine ähnliche Behandlung zu häufig vorkommt. („Repertor. für Kunstwissenschaft“, XXII [1899], S. 163.) Zuzugeben ist, daß Umarbeitungen in einen ganz anderen Gegenstand vorkommen, z. B. die Zeichnung der Auferweckung des Lazarus, die in eine Grablegung des Herrn verwandelt worden ist (Zeichnungen, erste Reihe, Nr. 102).

dunkel; es ist die Grabkammer Christi, eine Felsenhöhle mit Stufen. Rückwärts öffnet sich breit der Eingang, von Bäumen umschattet, und zeigt die Fernsicht auf die in der Frühsonne glänzenden Türme von Jerusalem. Ganz an der Seite des Eingangs, teils im Schatten der Höhle und teils im Streiflicht der eindringenden Strahlen, die von der noch nieder über dem Horizont stehenden Sonne wagrecht, ja fast von unten in die hochgelegene Höhle kommen, spielt der Vorgang zwischen dem Auferstandenen und Magdalene. Die Auffassung des Wunders gehört zu jenen Rembrandtischen Darstellungen natürlichen Vergegenwärtigungsbedürfnisses, wie wir ähnliche in der Auferweckung und ihren durcheinanderpurzelnden Wächtern oder im Ganymed kennengelernt haben. Christus als Gärtner ist wörtlich genommen; er hat eine Schaufel in der Hand, ein Messer im Gürtel und einen breitrandigen, schattenden Strohhut auf dem Kopf. Auch die Magdalene ist kaum ein zweitesmal so gebildet worden wie hier. Rembrandt hat sich genau an den Bibeltext gehalten, wie sich Magdalene weinend bei den zwei Engeln beklagt, daß sie den Leib des Herrn nicht mehr findet. „Und als sie das sagte, wandte sie sich zurück und siehet Jesum stehen und wußte nicht, daß es Jesus ist. Spricht Jesus zu ihr: Weib, was weinest du? Wen suchest du? Sie meinet, es sei der Gärtner" usf., bis Jesus zu ihr sagt: Maria! und sie ihn, sich *umwendend*, erkennt (Ev. Joh., K. 20, 16). Dieser Augenblick ist dargestellt. Nichts bezeichnet besser die noch äußerliche Art, sich mit dem Inhalt abzufinden, das Stoffliche und Inhaltliche wörtlich zu übersetzen, als wie sich Rembrandt in den dreißiger Jahren, statt den innerlichen, geistigen und dauernden Gehalt einer Handlung auszudrücken, in ihrer dramatischen, nur einen Augenblick währenden Zuspitzung gefällt. Als Rembrandt später den gleichen Vorgang nochmals malte (1651, Braunschweig), hat er die Gesuchtheiten des früheren Bildes, den Strohhut des Gärtners, die abgewendete Haltung und Drehung der Magdalene aufgegeben und ist zur üblichen Schilderung zweier einander zugekehrter Gestalten zurückgekommen [1]). Dieses spätere Bild hat in dem Zusammenklang des weißen

[1]) Dasselbe bereits in einer Zeichnung des nämlichen Gegenstandes, die früher ist als das Braunschweiger Bild, Zeichnungen, zweite Reihe, Nr. 99. Dagegen steht das Blatt, dritte Reihe, Nr. 6, dem Bild des Buckinghampalastes nahe; doch fehlt dem Entwurf die Landschaft.

48. Chriſtus erſcheint der Magdalene (noli me tangere) London, Buckingham-Palaſt

49. Besuch der Maria bei Elisabeth — London, früher Herzog von Westminster

Gewandes und der hellwarmen Fleischtöne mit dem ruhig dunklen Grund der Bäume und Felsen eine unsägliche Harmonie.

Das dritte Gemälde, Maria Heimsuchung, hat späte Abendbeleuchtung, die auf der Figurengruppe gesammelt ist. Der Hintergrund, der jenseits eines Tales eine Stadt zeigt, ist, man sieht nicht recht durch Bäume oder Wolken, die sich hinter der Architekturkulisse deckend herausschieben, verdunkelt. Die Handlung begibt sich vorn auf einer hochgelegenen Terrasse vor dem Portal des seitlich links aufragenden Palastes. Das Tier, auf dem Maria geritten ist, ist am Fuß der Treppe im Hintergrund sichtbar. Wie sie abgestiegen ist und noch ehe sie das Tor erreicht hat, ist ihr Elisabeth entgegengeeilt, indes eine bedienende Negerin, die zu der hohen Gestalt nicht hinaufreicht, auf die Fußspitzen sich hebend, ihr von hinten den Reisemantel abnimmt. Der alte Hausherr wackelt eilig, auf einen Knaben sich stützend, die Stufen vor dem Tor herab, um den Willkommensgruß zu beschleunigen. Von den drei genannten Gemälden hat dieses in der Figurenbehandlung den ansprechendsten Charakter; der Vorgang ist mehr empfunden und weniger auf den Effekt gemalt. Aber sie gehören doch zusammen. Es ist nicht leicht, über Bilder zu urteilen, die für gewöhnlich nicht in allgemein zugänglichen Galerien ausgestellt sind, sondern als Schmuckstücke einem privaten Salon angehören und also nur kürzer und unter erschwerenden Verhältnissen sichtbar werden. Als die Rembrandtausstellungen von 1898 und 1899 Bilder dieser Art für längere Zeit zugänglich machten, konnte man aufs neue beobachten, daß es Stücke gibt, die bei dauernder Betrachtung gewinnen, und andere, die, ich will nicht sagen: verlieren, aber deren Reize sich auf einen immer engeren Umfang beschränken. Es gibt Werke Rembrandts, aus denen die seelische Empfindung unmittelbar zu uns spricht; selbst in flüchtigen Handzeichnungen hat er die Gabe, durch eine einzelne Bewegung, eine erhobene oder gesenkte Hand eine Empfindung zu äußern, die zu Tränen rühren kann. Dem gegenüber leiden jene drei kleinen Gemälde bei aller Feinheit der Ausführung und bei aller malerischen Vollendung an einer bei längerem Umgang fühlbar werdenden Leere. Wir wollen versuchen, diese Erfahrung aus der Behandlungsweise, die in ihnen zutage tritt, begreiflich zu machen.

In wesentlichen Stücken, vor allem in der Gesamthaltung, vertreten sie das Bemühen Rembrandts, die Zahl der Farbenfamilien einzuschränken, einen vorherrschenden Ton zu bevorzugen; in der Tonstimmung, in den Tonübergängen ist eine Weichheit und Harmonie, die uns mit schmeichelnden Akkorden aus den Tiefen dieser Gemälde entgegenkommt. Die allgemeine Verdunkelung wirkt wie ein Pedal, das die Tonindividualitäten verbindet und zu einem sanft rauschenden Tonmeer zusammenklingen läßt. Das wohltuende Dunkel, ohne die Angst der Finsternis, die Durchsichtigkeit und Resonanz der Klangfarben hat die Malerei wohl nie schöner gegeben als in den Abend- oder Nachtstimmungen dieser Hintergründe. Dies ist das „dunkle Auge der träumerischen, unergründlich süßen Nacht, die die Welt von hinnen nimmt". Ein Notturno con sordino mit weichen, wie Windesrauschen kühlenden Fittichen. Soweit ist Rembrandt Meister und Meister über uns. Im Figürlichen aber kann er den Miniaturisten nicht los werden, der mit spitzem Pinsel tüftelt und vollendet. Statt die Gestalten entschlossen in die Harmonie des Raums hineinzuschieben, läßt er sie gleichsam an der Rampe in dem deutlichen Licht, das alle Sorgfalt und Peinlichkeit ihrer Toilettierung zeigen soll. Auf dem Hagarbild ist der Gegensatz grell zu nennen. Die Protagonistin in ihren weiß und blau gestreiften Umhüllungen, dem bleichen Purpur der Jacke und dem Türkischrot der Satteldecke; das weiße, beleuchtete Gewand Christi auf dem „Noli me tangere"; die Farbenwahl auf den Figuren des Marienbildes, die dicken und die dünnen Stoffe und ihr Futter, die gestreiften orientalischen Tücher, all die kleinen Details, wie das Taschentüchelchen der Maria, an Elisabeth das minutiös gemalte Kopftuch und der steinbesetzte Riemen, an dem ihre Tasche hängt, die Ausführlichkeit und der Genuß dieser Einzelheiten stimmt nicht ganz zu den breiten Akkorden der Tonbehandlung in den Gründen. Es ist, als ob einem Orchester plötzlich Schweigen geboten würde und nun, da alle verstummen, ein einzelner zu Wort käme und die Künste seiner Kadenzen, Läufe und Triller entfaltete. Wie sehr Rembrandt an diesem geistreichen Filigran hängt, zeigt sich auch an einer kleinen Liebhaberei in der Art, das Auge in die Höhe blickender Personen wiederzugeben. Er läßt sich nicht an der Kopfhaltung genügen: um die Pupille ja recht deutlich abzusetzen, muß das Weiße des Augapfels

darüber und darunter in merklicher Linie hervortreten. Man kann das auf dem Marienbild an drei Figuren, im „Noli me tangere“ an zweien beobachten.

Noch das Gemälde der Ehebrecherin vor Christus von 1644 (London, Nationalgalerie) schließt sich eng an die besprochene Gruppe an. Es mögen fünfzig Figürchen darauf gemalt sein[1]). Die Farbenanschauung, die Durchsichtigkeit der Schatten läßt den Stil der mittleren Periode nicht verkennen. Könnte man das Bild indessen neben das der Tempeldarstellung von 1631 (Haag) stellen, so würde man in diesen vierzehn Jahren denselben Fleiß und dieselbe Feinheit im Figürlichen unverändert finden und staunen, wie doch der Künstler in manchen Stücken stehengeblieben ist. Genau wie er im Anfang seiner Laufbahn von seiner Bijoumalerei plötzlich zum Lebensgroßen in der Münchener heiligen Familie übergeht, da denn für die Zufuhr stärkender Naturbeobachtung das große Format der Studienköpfe und -figuren unumgänglich ist, so kehrt er von dem lebensgroßen Format seiner Belsazar-, Simson-, Florabilder usw. zu dem kleinen Umfang von Bildern zurück, deren Figuren keine Hand hoch sind. Die Resultate seiner neuen Tonanschauung legt er in ihnen nieder; aber die Umständlichkeit des Stilllebenmalers, die Freude am Kalligraphischen hat er auch noch. Im Zurücktreten verstandesmäßiger Reflexion, in der naiven Unkenntnis des Verhältnisses, das die gelehrt akademische Sprache zwischen der Idee eines Bildes, der künstlerischen Absicht und den Ausdrucksmitteln annimmt, ist Rembrandt der Antipode Poussins. Wenn Poussin, um den Hauptgedanken einer Historie herauszuarbeiten, dem Pinsel Eile in den Nebendingen („*frettoloso pennello*“) und Vermeiden der „minuzie“ empfahl, so empfand der Holländer wohl auch das Bedürfen, ein Ganzes zusammenzuhalten; aber sein Vergnügen mochte er sich darum nicht stören lassen, wo sein Pinsel Behagen empfand. Eine so unendlich reiche und zusammengesetzte Natur wie Rembrandt macht jede Ästhetik zuschanden. Auf Umwegen, langsam und überraschend, erreicht er, was eine anmaßliche Lehre dem Schüler in zwei

[1]) Lavierte Zeichnung für die Hintergrundhälfte dieses Bildes in Stockholm. (Kruse, „Die Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule im Nationalmuseum zu Stockholm“. 1920. I, 9 und Text S. 11 ff.).

Paragraphen einzutrichtern pflegt. Von der Musik, die seinen Sinn erfüllt, ist er ganz hingerissen; er folgt ihrem Klang nach. Diese sinnliche Widerstandslosigkeit ist lange Herr über ihn gewesen; was man Ökonomie der Mittel nennt, hat er im Leben wie in der Kunst spät kennengelernt und geübt. In seinen größten Werken tritt die innerste Empfindung eines großen Herzens wie etwas Transzendentes, über alle Sinnlichkeit und Erscheinung Hinausgreifendes zutage. Man steht wie vor unermessenen Tiefen. Lange aber, und besonders in der Frühzeit, liegt er in der Sinnlichkeit gefangen; er scheint auf nichts als auf Farben und Klänge zu merken. Soll man nun sagen, Werke dieser Art seien wie Musikstücke, die das Ohr kitzeln, und von denen man urteilt, sie klingen gut, aber lassen nichts in der Seele zurück? Das wäre sehr unrembrandtisch geurteilt. Er ist alles eher als ein Nazarener. Der Weg zu Gott führt über manchen Götzendienst, und gerade Wege pflegen es nicht zu sein, auf denen das Leben seine Berufenen dem Ziele zuführt.

Wenn sich Rembrandts Tonanschauung früher oder später restlos auch auf das Figürliche ausdehnen und es der breiteren Behandlung unterwerfen mußte, so konnte er einstweilen der Gewöhnung und Lockung nicht widerstehen, den dunkeltonigen Grund lediglich als Folie einer im Licht sich befriedigenden Feinmalerei auszunützen. Noch aber war ein anderer Genuß des Kontrastes möglich, und auch diesen Weg sehen wir den Künstler betreten: auf dem Dunkel und dem Schutz vor fälschenden Reflexen, den es gewährt, den vollen Glanz eines Farbenbuketts zu entfalten. Für diese Wendung ist das Susannabild im Haag ein vollwichtiger Beleg[1]). Es ist das Motiv der jungen Schönen, die, eben ihrer Kleider entledigt, im Begriff, von deckendem Gebüsch beschützt, ins Bad zu steigen, das Geräusch herannahender Schritte vernimmt und in plötzlicher Angst ihren ganzen Körper sozusagen zusammenschiebt. Der hellbeleuchtete jugendliche Frauenleib, das weiße Linnen, das karminfarbene, goldbestickte Gewand, das sie abgelegt hat, das blonde Haar, der Schmuck über dem nackten Fleischton,

[1]) 1637 datiert. Indessen steht die letzte Ziffer auf einem angefügten Stück der Holztafel und ist also unsicher.

dies gibt einen völlig venezianischen Akkord. Jeder würde an die völlig gleiche Farbenzusammenstellung bei der stehenden Gestalt von Tizians irdischer und himmlischer Liebe erinnert werden, wenn es nicht im allgemeinen schwer fiele, von Körperformen zu abstrahieren und sich die Farbenkombination als solche abgelöst zu vergegenwärtigen. Auf andere Beispiele des Gefallens an Farbenschönheit wird später zurückzukommen Gelegenheit sein. Es sind besonders die Zusammenwirkungen von Fleischton oder warmem Gelb und Gold mit tiefem Rot, die Rembrandt in diesen Jahren augenscheinlich verfolgt hat, und die in der Nachtwache noch eine merkwürdige Rolle spielen [1]). Im ganzen scheint sich aber ein Abwenden von der Brillanz des Lokaltons zu vollziehen, und immer mehr häufen sich die Versuche, die Stärke und Reinheit, den Durklang der Farbe zu dämpfen. Es ist, als wären die Sinnennerven des Künstlers gegen das Geräusch und die Buntheit der Farbe empfindlich und unfähig, sie zu ertragen, geworden. Die Farbe wird in das Interesse, mehr das Auf- und Abschwellen der Töne, die zarten Übergänge und Ausbiegungen zu beobachten, völlig hineingezogen, und dies war es, was den Zeitgenossen als ein ganz Neues und als das Unterscheidende an Rembrandt in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre auffiel.

Sandrart bemerkt darüber folgendes: „Dieses dient zu seinem Lob, daß er die Farben sehr vernünftig und künstlich von ihrer eigenen Art zu b r e c h e n und nachmalen darmit auf der Tafel der Natur wahrhafte und edle Einfältigkeit mit guter Harmonie des Lebens auszubilden gewußt, womit er dann allen denen die Augen eröffnet, welche dem gemeinen Brauch nach mehr Färber als Mahler sind, indem sie die Härtigkeit und rauhe Art der Farben ganz frech und hart nebeneinander legen, daß sie mit der Natur ganz keine Gemeinschaft haben, sondern nur denen in den Kramläden gefüllten Farbenschachteln oder aus der Färberey gebrachten Tüchern ähnlich und gleich sehen." Zu dieser Äußerung im zweiten historischen Teil der „Teutschen

[1]) Ein anregender Versuch, die Geschichte von Rembrandts Farbe aufzubauen, begegnet in dem Buch von John Kruse, „Die Farben Rembrandts" (schwedisch, auch in deutscher Ausgabe), Stockholm 1913. Als Leibfarben des Meisters werden hier Rot und Gold bezeichnet. Ebenda S. 50 das Zitat über das ausgezeichnete, in Amsterdam käufliche Rohmaterial, zumal gelben und braunen Ocker.

Akademie“ (Ausgabe von 1675, 2, 326) kommt eine andere, weniger beachtete Stelle im ersten, systematischen Teil. Im 13. Kapitel des dritten Buchs „von Austeilung und Vereinigung der Farben“ steht zu lesen, wie folgt (1, 85): „Im übrigen ist diß meine gründliche Meinung, wie sehr ihr auch mag widersprochen werden, daß alle harte, helle, starke und hohe Farben insgesamt zu meiden und zu verwerfen seyen als eine Sache, worin die ganze Discordanz eines Gemähls bestehet, wann nicht deren hartkrellige Art gebrochen und gedämpfet oder mit Vernunft durch andere, annehmliche und verträgliche temperiert wird. Dann diese frische ganze Farben, wie von Kartenmahlern und Färbern, auch wohl von andern, die in unserer Kunst etwas verstehen wollen, gebraucht werden, sind so wenig in einem vernünftigen Gemälte zu dulten als wenig gesund und angenehm ist, das rohe Fleisch aus der Metzig ungekocht essen.“ Es heißt dann von den Holländern, daß sie diese Kunst in den höchsten Grad erhoben, „wie man alle Farben mischen, brechen und von ihrer „crudezza reduciren“ möge, bis daß in den Gemählen alles der Natur ähnlich kommen.“ Besonders in großen Werken müsse die „Disminuirung“ beobachtet werden, daß das Kolorit nach der Perspektive Regeln ungehindert netto folge und seinen Ort bekomme, „welches wir auf Niederländisch Hauding („houding“) nennen“ [1]). „Diß ist eine sehr nötige Observanz, wird aber wenig erkennet. Und hierinn haben wir zu lernen von unserm verwunderbaren Bambots (Bamboccio, Peter van Laer, einem aus der Niederländer Kolonie in Rom), auch von andern, insonderheit von dem laborioſen und dißfalls hochvernünftigen Rembrand, welche gleichsam Wunder getan und die wahre Harmonie, ohn Hinterniß einiger besonderen Farbe, nach den Regeln des Lichts durchgehends wol beobachtet.“

Wie zäh Rembrandt von früh an dem Problem der Aufhebung der Lokalfarbe, der Brechung und Mischung der Farbe nachgegangen, wie sehr er das charakteristische Beiwort Sandrarts, der laborioſe, verdient, würde

[1]) „Wir auf niederländisch!“ Hier verrät der Deutsche Sandrart sein Plagiat. Die Stelle ist aus Karl van Manders „Malerbuch“ abgeschrieben; erst der hieran sich schließende Satz, wo auf Rembrandt exemplifiziert wird, ist wieder von Sandrart selbst. Sponsel, „Sandrarts Teutsche Akademie kritisch gesichtet“, 1896, S. 9.

Gegenstand einer schwierigen, aber notwendigen Betrachtung sein. Es sind vor allem zwei Tonarten, die er durch all die Jahre verfolgt, die man als eine kältere und eine wärmere scheiden mag, da die eine eine Mengung vorwiegend blaue Töne mit Zusatz von kühlem Gelb enthält, welches, wenn es stärker wird, einen Gesamtschimmer von Grün hervorbringt, die andere auf bräunlich-rötlicher Grundlage mit eingesprengtem, kühlendem Blau ruht. Was die kühle Tonart angeht, so gestehe ich, daß ich lang auf dem irrigen Weg war, ihre Elemente und ihr natürliches Vorkommen im Freien in gewissen Farbenstimmungen des Himmels zu suchen, wie man sie besonders am Nordischen Meer beobachtet, wenn an bedeckten Tagen am Abend das Gewölk zerreißt, und in der Öffnung der Wolkenwände, aber nie in der Nähe der untergehenden Sonne, jene zwischen blau, schwachgelb und grünlich spielenden Töne erscheinen. Die Quelle für Rembrandts Beobachtungen ist indessen zweifellos eine ganz andere. Der Charakter dieser Tongattung, die in der gesamten Malerei Rembrandts ihre einflußreiche Rolle spielt, ist *metallisch*. Waffen, Helme, Metallgerät sind das Studiengebiet dafür gewesen.

Der Geschmack an den Stahlkragen, mit denen der junge Künstler seine Studienköpfe zierte, hat sich über die Jahre forterhalten, da er friedliche Amsterdamer Bürger und ihre Frauen in schwarzen Kleidern und weißen Spitzen zu malen hatte. Nach dieser Zeit haben in den dreißiger Jahren nicht weniger als fünf Selbstbildnisse den Stahlkragen; auf dem Kasseler Selbstporträt hat er sich dazu einen metallenen Helm auf den Kopf gestülpt. Auch in anderen Bildnissen kommt das wichtige Atelierrequisit des stählernen Kragens vor, ja es begegnet das lebensgroße Bild eines jungen, romantisch aussehenden Menschen mit frauenhaft üppigem Haar, der, mit Ausnahme der Ärmel völlig gepanzert, eben dabei ist, sich den Gürtel zu schnallen[1]). In den Historien begegnet schon auf den Frühwerken die metallische Note. Das Judasbild zeigt an einem Pfeiler hängend einen blanken Stahlschild mit Metallquasten. Helm und Metallschale hat das

[1]) „Rembrandtwerk", III, die Nummern 165, 166, 168, 169, 170, 183, 205, 206. Für das Folgende I, Nr. 10, 6, 67, 68. Dazu eins und das andere in Valentiners Nachtrag: „Wiedergefundene Gemälde", 1921.

frühe kleine Simsonbild, und von da ab ist die Vorliebe für metallischen Glanz an vielen Beispielen zu belegen. Das Tafelgeschirr auf dem Belsazarbild, den großen Simsonbildern wird niemand übersehen, und ein ganzes Stilleben metallischer Reflexe auf Helmen, Schilden, Panzern und Schwertern findet sich in der kleinen Münchener Darstellung der Auferweckung Jesu zusammen, wo die Gruppe der erschreckten Wächter am Grab des Herrn dem Künstler eine Verlockung, das Gleißen der Waffen zu genießen, schuf, der er nicht widerstehen konnte („Rembrandtwerk", II, Nr. 131).

Die andere Gruppe der wärmeren Tonart auf bräunlicher Grundlage ist deshalb leichter zu fassen, weil uns eine Anzahl unmittelbar als Selbstzweck für dieses Tonproblem gemalter Stilleben teils bezeugt, teils erhalten sind. Das Inventar von Rembrandts Wohnung, das bei seinem Bankerott aufgenommen wurde [1]), erwähnt Studien nach Hasen und Windspielen, einem Schwein, Malereien also, die zweifellos Farbentonstudien waren, zu welchem Zweck wahrscheinlich auch die früher erwähnten Naturalien gesammelt waren. Hierfür liefert Sandrart eine Art Bestätigung, indem er (I, 84) sagt, die Natur lehre uns die rechte Verteilung der Farben auch in Vögeln, Papageien und Meermuscheln, welches bei den amsterdamschen Liebhabern in verwunderlichem Unterschied zu ersehen sei. Vorwiegend aber müssen Tierfelle und das Federnkleid der Vögel Rembrandt interessiert haben. Schon auf der großen heiligen Familie von 1631 ist ein Fuchspelzchen zu bemerken, auf dem das Kindlein sitzt [2]). Aus diesem großen Kreis von Studien sind uns zum Glück einige Belege von unschätzbarem Wert erhalten, die uns frei von jeder stofflichen Ablenkung Rembrandt auf den geheimen Wegen seiner künstlerischen Leidenschaft verraten. Es sind die Bilder von geschlachteten Ochsen, die Pfauenstudien, die Rohrdommel, ein Hahn, der von einer Frau gerupft wird, wobei freilich die Figur etwas langweilig geraten ist [3]).

---

[1]) Das Inventar ist bei Scheltema, S. 92 ff., Vosmaer [2], S. 432 ff., Rovinski, Text LXII ff., „Rembrandtwerk", VIII, S. 227 ff. und de Groot, „Urkunden über Rembrandt", 189 ff. gedruckt. Vgl. auch Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, S. 64 ff.

[2]) Für die spätere Zeit verweise ich auf den Fuchspelzmantel, den auf dem herrlichen Kasseler Jakobssegen der Patriarch um die Schultern trägt.

[3]) Bode im „Cicerone" IV, 1912, S. 505 ff. Bredius im „Burlington Magazine", August 1912, Valentiner „Wiedergefundene Gemälde", S. 45.

Die Ochsenbilder, deren wir drei besitzen, gehören koloristisch nicht in den gegenwärtigen Zusammenhang. Es sind Studien für die Wirkung eines starken, mit etwas Silberblau gekühlten Rot, wie es in den fünfziger Jahren auf der Palette des Künstlers und in seinen Bildern häufig vorkommt. Wenn bei der Malerei eines geschlachteten Ochsen, der an einem Haken herabhängt, viele sich über den „unästhetischen" Gegenstand aufregen, so wissen sie nicht, daß ein Künstler das Gefühl für das, was eine Sache vorstellt, ganz und gar verlieren kann, um sich lediglich dem Genuß eines vollkommenen Experimentierobjekts hinzugeben. Dies ist eine Art Sezieren mit den Augen. Der Ochse des Louvre ist mit einer Leidenschaft und Liebe gemalt, die eines „großen" Gegenstandes würdig wäre.

Eine ähnlich überraschende Beobachtung kann man bei den Pfauenstudien machen. Diese und die Rohrdommel gehören zu den wichtigsten Vorarbeiten zum Kreis der Gemälde, der sich um die sogenannte Nachtwache schließt [1]). Hätte Rembrandt in diesem Augenblick den Glanz und die Stärke der Farbe gesucht, so würde ihn das Schweifgefieder des Pfaues angelockt, der Hals und das Rad mit seinem Pfauenblau ihn beschäftigt haben wie Rubens, da er auf seinem Junobild die Trophäe des Argus anbrachte, oder auf seiner Darstellung des Paradieses, wo er Adam und Eva selber malte, den Brueghel neben Eva den Pfau mit dem prächtigen Schweif und allen Augen malen ließ. Was Rembrandt suchte, waren nicht die blendend reichen, sondern die verwischten, zwischen blau und braun und rötlich oszillierenden Töne. Mit solchem Gemenge färbte er gern seine Schattenpartien. Auf dem Marienbild der Heimsuchung, das wir vorhin besprochen haben, befindet sich links vorn eine Pfauenfamilie von fünf Tieren. Die Alte sitzt auf der Treppenwange, über die der Schweif herabhängt; Zweige eines Busches breiten sich von oben her, und diese Zweige sind nicht etwa grün, sondern gleich dem Mauerstück der Treppenwange nehmen sie an den schwankenden Tönen von Pfauenflügel und Pfauenschweif teil. Die jungen Tiere sind tiefer unten; zwei davon

[1]) Dieser Zusammenhang, längst in obigem Text dargetan, ist in einem übrigens sehr feinen Aufsatz über das Pfauenbild in der „Kunstchronik" vom 18. Oktober 1918 „neu entdeckt" worden.

haben weiße Lichter und sehen wie weiße Pfauen aus. Die Bathseba der früheren Sammlung Steengracht im Haag (jetzt Neuyork) hat im Schatten rechts vorn zwei Pfauen, die fast nur als Silhouetten sichtbar werden[1]). Nun gibt es aber in holländischem Privatbesitz eine Studie zweier toter lebensgroßer Pfauen; es ist kein besonders schöner Rembrandt, aber als ein großes Notizendokument des Meisters von außerordentlichem Interesse[2]). An dem geöffneten Laden eines Erdgeschoßfensters, in dessen Öffnung eine Frau mit beiden Armen lehnt, hängt an den Beinen ein toter Pfau; ein zweiter liegt auf einer steinernen Bank außen unterhalb des Fensters; auf derselben Bank steht etwas nach rückwärts ein Korb mit Obst. Also ein Stilleben, bei dem die lebende Figur (übrigens auch ein Beispiel des Bildnisses im Fensterrahmen) im Dunkel des Hintergrundes kaum mitspricht. Die koloristisch dankbaren Stücke sind auf dieser Studie unterdrückt; die Hälse beider Tiere sind völlig im Schatten, die Schwanzfedern ausgerupft. Bleiben die ausgebreiteten, beschnittenen Flügel; ihre Federn mit den braunrötlichen und bläulichen Farbschwankungen waren es, die den Künstler reizten. Es sind die Töne, mit denen er jetzt gern seine Hintergründe mischt, um die Unterlage für die artikulierten Farben zu gewinnen, die Begleitungsakkorde, die er für seine Melodie braucht. Die unmittelbare Verwendung seiner Studien in diesem Sinn zeigt das Dresdener Doppelbildnis des Künstlers, wo er Saskia auf den Knien hält und vor dem Frühstückstisch sitzt. Auf diesem Tisch nämlich steht eine Pfauenpastete, welche von den beiden Bildnisfiguren überschnitten wird[3]). Das schöne Tier, das auf dem Untersatz des mattrötlichen Pastetenteiges thront, ist also nur in einzelnen Abschnitten sichtbar gemacht; links von Saskia erscheinen Hals und Kopf des Pfaues und die Anfänge der rötlich gegebenen Flügel; der Hals hat ein blasses Grünrötlich; der Kopf ist in der Kürze des Ausdrucks ein Meisterstück. Der mächtig ausgebreitete Schweif wird zwischen den sich berührenden rechten

[1]) Auf einer Bathsebadarstellung hat schon Lastman den Pfau angebracht. De Groot, „Oud Holland", XIII (1895), S. 240.

[2]) „Rembrandtwerk", IV, Nr. 239.

[3]) Für die Liebhaberei solcher mit einem Pfau oder Schwan gekrönten Pasteten könnte man aus der Malerei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zahlreiche Bei-

50. Pfauenstudie — Rotterdam, Chabot

51. Der Rohrdommeljäger — Dresden

Armen beider Figuren und dann über Rembrandts Federhut sichtbar, wo er sich in den graugrünen Grund verliert. Von dem Farbenglanz eines Pfauenschweifes ist nichts zu entdecken; alles ist zu kraftlosem Tremulieren, zu einer erlöschenden und verschossenen Weichheit abgedämpft. Zu dieser Art gehört schließlich auch der Rohrdommeljäger der Dresdener Galerie. Wer kann sagen, wie viel Stücke ähnlichen Charakters der Künstler beobachtet und gemalt haben mag? Auf einem Frühwerk von 1629 ist eine an der Wand hängende tote Schnepfe zu bemerken[1]). Die große Rohrdommel von 1639 ist unter den Sachen, die Rembrandt rein zu Studienzwecken gemalt hat, eine der gewaltigsten Leistungen. Vermutlich ist es dieselbe, die im Inventar seines Hauses als „een pitoor" genannt wird. Das Bild zeigt die Halbfigur eines Jägers, der den toten Vogel eben an einen Haken aufhängen will und ihn dem Beschauer noch einmal entgegenstreckt. Er hält ihn mit der (absichtlich behandschuhten) Rechten an den Beinen; die Flügel sind auseinandergefallen und umrahmen mit ihren großen Schwungfedern prachtvoll das hellbeleuchtete Federnwerk an Brust und Leib des Tieres, den weichen hellen Flaum und das Gewölk kleiner Federn. Ohne sich auf die Federnfeinmalerei zu verlegen, wie Weenix und Hondecoeter, die das Entzücken der späteren Liebhaber sind, hat er auf beschränkter Skala zwischen Rötlichgelblich und Bläulichgrünlich einen unbegreiflichen Reichtum der Töne entfaltet und in mächtig breite Wirkung gesetzt. Der Mann in seinem roten Kleid mit dem violetten Federbarett und dem banalen Ausdruck ist im Schatten; nur die rechte Backe und seine Ohrringe haben Licht. Er hat nicht viel mehr Bedeutung, als die Steinbank auf der Pfauenstudie.

Je mehr Akkordfolgen im Sinn dieser Studien Rembrandts Sinn füllen, je polyphoner sein Satz wird, um so eher wird man erwarten, daß diese Tonfluten auch das Figürliche überwältigen und über ihm zusammen-

spiele anführen. Einen besonders schönen, aber im Unterschied von Rembrandt sehr farbenstarken Pastetenpfau hat ein Menetekelbild der Kasseler Sammlung von dem Haarlemer P. de Grebber.

[1]) Turin. „Rembrandtwerk", I, Nr. 8. Ähnlicher Gegenstand in de Groots „Beschreibendem Verzeichnis", Nr. 988.

schlagen. Das Dunkel wird dann nicht mehr bloß Folie einer hellbeleuchteten und fein ausgeführten Figurenmalerei sein, sondern das Figürliche wird in das flutende Meer hineintauchen und sich von seinem Atem erfüllen lassen. Um in dem musikalischen Bild zu bleiben: es wird sich nicht mehr um Melodie und Solo mit harmonisierender Begleitung handeln, sondern um ein Orchester, welches Stimmungsfaktor wird, und aus dessen Alleben sich die Solostimme nur wie ein Bewußtgewordenes, aus der Tiefe Emportauchendes erhebt. Einstweilen aber sind es die verschwebenden und verfließenden Farben des Tonmeeres, die Rembrandt studiert, Helldunkel und Nacht; die neue Figurenmelodie und die neue Harmonie, die alles verbinden soll, hat er noch nicht gefunden. Ehe ein neues Gleichgewicht hergestellt ist, wird uns eine erste Zeit begegnen, in der der Raum- und Milieuton das Übergewicht hat und sich alles Figürliche zu unterwerfen sucht. Die Lokalfarben werden entfärbt. Das Kolorit auf dieser Stufe wäre mit nichts besser zu vergleichen als mit den zarten, tonigen Färbungen der Nachtschmetterlinge.

Es sind Interieurszenen, die sich dieser ruhigen Tonmusik am geeignetsten darbieten, und die das Problem der Philosophen des Louvre (vom Anfang der dreißiger Jahre) und ähnlicher Bilder, von dem schweflig grünlichen Ton in ein warmes Rotblond übersetzt, neu aufnehmen. Ein großes seitliches Fenster läßt bräunlich warmes Abendlicht in den sich verdunkelnden Zimmerraum strömen. Eine heimelig wohlige Stimmung erfüllt ihn mit einem seelischen Zusatz, wenn ich mich nicht täusche, von familienhaftem Behagen mit wärmenden Kaminfeuer und schnurrender Katze und der noch mehr erwärmenden Empfindung der Nähe und Gemeinschaft geliebter Personen, etwas, wonach diesen dämonischen Menschen doch in der Tiefe der Seele verlangt haben muß, da er schon als Junggeselle in der heiligen Familie von 1631 diesen Ton getroffen hat und nun in den Jahren der Ehe mit Saskia den Frieden der Häuslichkeit mit offenbarem Hochgefühl genoß. Mehrere Familienbilder, zweifellos als heilige Familien gemeint, sind in den Jahren nach Saskias Tod entstanden, technisch mannigfach von dem Kreis abweichend, der uns hier beschäftigt. Als Interieure, die hierher gehören, wäre die Petersburger Parabel von den Ar-

52. Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg — St. Petersburg

53. Heilige Familie — Paris, Louvre

54. A. Oſtade, Bauernfamilie — Paris, Louvre

heitern im Weinberg zu nennen (1637); das Radierblatt des h. Hieronymus im Gemach (den Gemälden der Philosophen des Louvre verwandt, B 105 von 1642). Als das berühmteste Stück dieser Art gilt aber die heilige Familie des Louvre von 1640, seit dem achtzehnten Jahrhundert wegen ihres genrehaften Charakters als Zimmermannsbehausung („Ménage du menuisier") bekannt. Hier ist nun die spitzpinselige Behandlung der Figuren verlassen; die Gruppe der zwei Frauen, die sich mit dem Kind beschäftigen und der Zimmermann sind in den Raum hineingeschoben; ihre Farben haben etwas getrübt Schmutziges, das sie dem Gesamtton angleicht. Der Louvre besitzt eine ähnliche Darstellung von Adrian van Ostade, 1642 datiert, in der Auffassung etwas derber, indem der Augenblick gewählt ist, da das Kind rein gemacht wird („Katalog", Nr. 2498) [1]. Vom malerischen Vortrag möchte indessen mancher finden, daß hier Ostade, der seit einigen Jahren auf den nämlichen Helldunkelpfaden wandelte wie Rembrandt, der feinere sei. Auch wird auffallen, daß Ostade seine Figuren aus dem vollen Licht des Fensters hinausgerückt hat, während Rembrandt zu dem geistigen Hauptakzent des Bildes noch den Lichtakzent hinzufügt, eine Gewöhnung, auf die wir später ausführlicher zurückkommen werden.

Für das Verständnis Rembrandts in diesen Jahren der Übergänge, des Freiwerdens von der Welt und den Anforderungen ihres Geschmacks, der zunehmenden Selbständigkeit ist das Allerwichtigste, daß man sich über das hoc unum necesse seiner Natur auf dieser Stufe nicht täusche. Die Ausdrucksmittel beschäftigen ihn ausschließlich; es sind immer die gleichen Probleme, ob auch die Stoffe und Gegenstände wechseln. Deshalb geschieht es eigentlich ohne Berechtigung, wenn man für diese Periode seine Schöpfungen nach einem gegenständlichen Prinzip, nach Bildnissen, nach biblischen und mythologischen Darstellungen einteilt. Er verfolgt seine künstlerischen Interessen in einer gewissen Gleichgültigkeit gegen den Stoff, von dem wir nicht wissen, ob er ihn immer freiwillig gewählt hat; er verfolgt sie sogar im Widerspruch mit den Stoffen, und es ist besser, sich dies klar

[1] „Zeichnungen", erste Reihe, Nr. 181 bringt das nämliche Motiv, von der Laterne Josefs beleuchtet, und ist wohl mit wegen des Motivs für eine Fälschung erklärt worden.

zu machen und als Phänomen eines Genius hinzunehmen, statt mit der akademischen Ästhetik zu behaupten, es fehle diesen Werken der Stil, das heißt das richtige Verhältnis zwischen Ausdrucksmittel und Gegenstand, wie dies regelmäßig die französischen Kritiker tun. Die Wichtigkeit der vorhin besprochenen Studien hat mehr als einer erkannt[1]). Eigentlich sind aber die meisten Werke dieser Jahre Studien, in denen Rembrandt seinen Formproblemen immer näher auf den Leib rückt. Die Sinnesorganisation eines solchen Menschen wird sich der gewöhnliche Sterbliche nie recht deutlich machen können, den verzehrenden Drang, seinen Visionen einen entsprechenden Ausdruck zu verleihen, nie ganz begreifen. Ein Mensch voller Sympathien, Idiosynkrasien, Manien, die es zu erforschen, zu verstehen gilt, ehe man ein Urteil wagt.

Wenn die Psychologie von Zwangsvorstellungen spricht, die unter Umständen dem Denken und Wollen eines Menschen gebieterisch den Weg weisen, so ist es wohl nicht möglich, auf andere Weise die künstlerische Ausdrucksweise Rembrandts zu erklären. Es ist dies eine der Stellen, wo Genie und „holder Wahnsinn" sich berühren. Die besten Belege dieses unfrei dämonischen Zustandes sind zwei Gemälde vom Ausgang der dreißiger Jahre, beide in der Dresdener Sammlung, die Hochzeit Simsons und das Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau. Unter den zahlreichen Darstellungen von Gastereien und Trinkvergnügungen und der ausgelassenen Lustbarkeit von Männern, Frauen und Kindern, wie sie niederländische Maler geschaffen haben (man braucht nur Jordaens und Jan Steen zu nennen), wird es kaum eine geben, deren Lustigkeit sich so wenig dem Beschauer mitteilte, wie diese Rembrandtsche Simsonhochzeit. Wohl fehlt es im Motivischen nicht an den Zudringlichkeiten einer vorgerückten Stunde; aber die Laune ist nicht allgemein; die eine Hälfte des Bildes zeigt das Gelage, die andere die Episode, wie Simson den Philistern das Rätsel aufgibt, dessen Lösung sie ihm später durch ihre Landesgenossin, das „Weib von Thimnath" entlocken lassen („Buch der Richter", Kap. 14). Zwischen beiden Gruppen thront die Braut wie ein Götzenbild, schmuckbehängt,

[1]) Besonders Vosmaer [2], 157—162.

Abb. 55. Simsons Hochzeit. Dresden

eine Krone tragend, unbeweglich. (Ihre Ähnlichkeit mit der großen Madrider sogenannten Sophonisbe, „Rembrandtwerk", III, Nr. 191 ist unverkennbar). Sie ist ein Mannequin, um die Wirkung von Licht und gleißenden Tönen zur Schau zu stellen; parée comme une châsse, überladen wie ein Reliquienschrein, sagt Michel. Welch eine seltsame Laune, dieses strahlende Phlegma mitten in den Lärm und die reiche Bewegung des Hochzeitsmahles zu setzen! Was soll ihre Unbeweglichkeit und ihr kalt unheimliches Geisterlicht bedeuten?[1]) Dieser Kontrast ist aber nur das Vorspiel des auffälligsten, was das Bild bietet, daß nämlich Losgebundenheit und Lärm mit einer Farbenskala ausgedrückt worden sind, die das geräuschlos Weichste und Delikateste ist, was sich ersinnen läßt. Rembrandt ist hier seiner Leidenschaft für verschossene, matte, sorgfältig abgestimmte Farbentöne völlig erlegen. Alle diese roten, blauen, violetten, weißen Stoffe sind durch Reflexe von ihrer ursprünglichen Farbenpotenz entwertet. In einer bläulich-gelblichen metallischen Tonart, wie wir sie zuvor kennengelernt haben, sind die Farben nach dem Hauptlicht der Mitte zu ins Gleichgewicht gesetzt. Bei dieser herrschenden Tonstimmung war die Abdämpfung besonders aller roten Farben selbstverständliche Voraussetzung. Am Rand links behauptet sich ein roter Stoff; aber an dem türkischen bunten Teppich, auf dem die Füße der vom Rücken gesehenen Frau des Vordergrunds ruhen, ist kein Rest von Lokalfarbe übriggeblieben. Rein als weiche Farbenmusik betrachtet, kann man sich nichts Harmonischeres vorstellen.

Das Doppelbildnis, Abb. Nr. 31, welches koloristisch doch wohl der nämlichen Zeit angehört, gibt dem Beschauer dasselbe Rätsel auf wie das Simsonbild[2]). Das allbekannte Motiv intimer Fidelität gewinnt für unser Empfinden nicht durch die Tatsache, daß die ungestörte Intimität durch die

---

[1]) In der „Kunstchronik", Neue Folge XVI, 97 ff. macht Schmerber darauf aufmerksam, daß eine gewisse Tradition niederländischer Kunst und vor allem die Sitte des Landes Unbeweglichkeit der die Hochzeitskrone tragenden Braut vorschreibe. Ich will nicht widersprechen. Freilich, wie oft schiebt Rembrandt jede überlieferte Form der Darstellung beiseite!

[2]) Die Hochzeit Simsons ist 1638 datiert. Das Doppelbildnis hat keine Jahreszahl. Bode und Michel datieren es 1635. Wörmann im „Dresdener Katalog" um 1636 oder 1637. Der Kopf Rembrandts mit seinem grimassierenden Ausdruck und überhaupt das ganze Motiv des Bildes stehen der krassen, karikierenden Art der mittleren dreißiger Jahre

Anwesenheit eines dritten aufgehoben wird (als welcher dritte der Beschauer gleichsam in das Bild hineingenötigt wird). Rembrandt trinkt ihm zu, und Saskia dreht verwundert den Kopf herum. Diese Drehung des Kopfes einer Rückenfigur ist so unnatürlich stark, daß man denken möchte, hier sei eine fertige Kopfstudie Saskias in das Doppelbildnis hineinkopiert worden, was über die mangelnde Ursprünglichkeit und Frische der Komposition zu denken gäbe. Die äußerliche Animiertheit der Stimmung geht noch über Franz Hals hinaus, und dabei gibt es kaum einen Beurteiler, der nicht fände, Hals habe solche Szenen natürlicher gemalt. „Man hat das Gefühl," sagt Michel, „als spiele Rembrandt eine ihm fremde Rolle und zwinge sich zu diesen Ausbrüchen lärmender Lustigkeit." Seltsamer indessen als der Mangel an unmittelbarer Wahrheit im physiognomischen Ausdruck ist der Kontrast der koloristischen Tonart. Die Orgie ist in einem fast katzenjämmerlichen smorzato vorgetragen. Wie können nur Leute in so delikat gestimmten und lautlosen Farben sich so lustig betragen? Der Vorgang ist ohne ein sehr kräftiges und lautes Prosit nicht denkbar; eines aber schreit allein nicht mit, die Farbe („aucune couleur n'est criarde; toutes sont rompues," sagt Vosmaer). Die Gesamtstimmung neigt zum Grünlichen; der Vorhang rechts schlägt diesen Ton an. Im übrigen trägt Rembrandt rot, und Saskia, die dem Ton des Hintergrunds näher ist, hellgrün, welches nach oben, wo die Kette über den Rücken fällt, in grauviolett übergeht. Aber mit diesen Bestimmungen ist eigentlich noch nichts gesagt. Denn die Hauptsache ist, wie diese Farben ineinander moduliert sind. Am linken Ärmel Rembrandts sind die breiten Goldlitzen in mattem Rot ertränkt, damit ihr Glanzlicht nicht zu stark wirkt; am Rücken mischen drei vertikale Puffen grünliche Pinselstriche in das Rot; umgekehrt ist in Saskias blau-grünliches Kleid allerhand Rot eingespritzt. Es hat keinen Sinn, dies hier ausführlich zu beschreiben; man muß vor dem Bild die Augen aufmachen, um sich von dieser extremen Harmoni-

nahe; die malerische Behandlung dagegen weist auf einige Jahre später, so daß ich annehmen möchte, das Gemälde sei 1635/36 angefangen worden, aber im Atelier stehengeblieben und erst nach einigen Jahren zu seinem koloristischen Charakter gekommen. Übrigens versetzt Bode die große Pfauenstudie um 1638. Die Pfauenpastete des Doppelbildnisses gehört jedenfalls in die gleiche Zeit. Irre ich nicht, so trägt die Saskia hier den gleichen grünlichen Rock wie die Petersburger Flora.

sierung eine Anschauung zu geben. Der Tisch, vor dem das Paar sitzt, ist mit einem türkischen Teppich bedeckt; wie oft haben andere holländische Maler, ein Steen, Metsu, die Augenweide dieser orientalischen Farben nachgefühlt und ausgedrückt! Rembrandt hat ihn hier ganz ins Farblose übertragen. Von der ähnlichen Behandlung der Pfauenfedern im Hintergrund des Bildes war schon die Rede.

Überblickt man die Verschiedenartigkeit malerischer Neigungen, denen Rembrandt in diesen Jahren nachgab, die künstlerischen Konflikte, in die sie ihn brachten, so hat man mehr den Eindruck eines Genius, der von seinen künstlerischen Leidenschaften besessen und geführt wird, als eines Menschen, der irgendwelchen Überlegungen Raum gäbe, deren doch auch das Kunstschaffen sonst nicht zu entbehren pflegt. Die verstandesmäßigen und lehrbaren Elemente der Kunstübung wies er weit von sich; zumal aus den Berichten Sandrarts, die auf persönliche Erlebnisse zurückgehen müssen, erhellt, daß Rembrandt mit aller Bewußtheit jedwede Theorie, akademische Pädagogik und Kunstregeln ablehnte. „Er scheuete sich nicht, wider unsere Kunstregeln, wider die Perspectiva und den Nutzen der antichen Statuen, wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nötigen Academieen zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einzig und allein an die Natur und keine andere Reglen binden solle." Auch erwähnt Sandrart, er habe nichts getan, um seinen Geist zu bilden, weder „Italien und andere Örter" besucht, noch sich durch Bücher helfen können, da er nur schlecht Niederländisch habe lesen können. Womit der geringe Bestand seiner Bibliothek, den das mehrerwähnte Inventar verrät, übereinstimmt. Dafür besaß er freilich Mappen voll italienischer Zeichnungen und Stiche, auch Gemälde und Abgüsse von Antiken. „Dont il n'a pas profité", sagt später ein in der akademischen Ästhetik geschulter Kritiker, Roger de Piles († 1709). Daß also Rembrandt von der Überlieferung der Kunst und ihren endlich gewonnenen, wie bis auf den heutigen Tag viele glauben, „ewigen" Wahrheiten nichts habe lernen wollen, ist der Hauptvorwurf derer, die sein Genie zwar nicht ver-

kennen, ihn aber für einen unerzogenen Barbaren halten. Hierüber ist de Piles ein klassischer Zeuge: „Les talens de la nature tirent leurs plus grans prix de la façon de les cultiver," urteilt er in seinem „Abrégé de la vie des peintres", „et l'exemple de Rembrant est une preuve très-sensible du pouvoir que l'habitude et l'éducation ont sur la naissance des hommes" . . .; seine Anlagen seien die besten gewesen; aber weil er mit der Milch den Geschmack seines Heimatlandes eingesogen und zu spät die vollkommenere Wahrheit kennengelernt habe, sei die Gewöhnung über seine Anlagen Herr geworden. „Ainsi on ne verra point dans Rembrant, ni le goût de Raphaël, ni celui de l'antique, ni pensées poétiques, ni élégance de dessein; on y trouvera seulement, tout ce que le naturel de son pays, conçu par une vive imagination, est capable de produire. Il en a quelquefois relevé la bassesse par un bon mouvement de son génie: mais comme il n'avait aucune pratique de la belle proportion, il retombait facilement dans le mauvais goût, auquel il était accoutumé." Armer Rembrandt! Er war nun einmal dem Rationalismus feind, dem die nächste Zukunft gehörte, und die Verkörperung des Rationalismus in der Kunst samt seinem Idol der Schönheit sind die Akademien[1]). Von ihrer Weisheit und Vernunft will er nichts hören; er ist ein ungelehrter Autodidakt, und von ihm gilt ähnliches, wie es gelegentlich Helmholtz von Faraday gesagt hat: „Seine ganze Auffassung der Physik beruhte auf Anschauung der Phänomene, und er suchte aus den Erklärungen derselben alles fern zu halten, was nicht unmittelbarer Ausdruck beobachteter Tatsachen war. Vielleicht hing Faradays wunderbare Spürkraft in der Auffindung neuer Phänomene mit dieser Unbefangenheit und Freiheit von theoretischen Vorurteilen der bisherigen Wissenschaft zusammen." Die Wissenschaft kann nicht ohne künstlerische Fähigkeit bestehen, so wenig wie die Kunst ohne wissenschaftliche Fähigkeit. Wenn die Wissenschaft nie etwas Großes ohne die gestaltende Kraft hervorgebracht hat, zahllose Einzeltatsachen mit schöpfendem Tiefblick zusammenzusehen und ihre verborgene Einheit zu erleuchten, so wird bei den großen Kunstleistungen

[1]) Vgl. mein Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 142 ff.

der umgekehrte Fall nur zu oft übersehen, daß der schaffenden Tat, die völlig freie Inspiration und Gnade zu sein scheint, ein langes und langsames Aufsaugen zahlloser Wirklichkeitselemente vorangegangen ist. Mit einer wissenschaftlich zu nennenden Zähigkeit immer wiederholter Beobachtung, mit einer fanatischen Einseitigkeit sehen wir Rembrandt seinen Entdeckerpfad verfolgen. In seinem Experimentierdrang wird ihm der Gegenstand zeitweise gleichgültig, man kann sagen: ein „corpus vile". Daher seine Abneigung gegen die „würdigen" Gegenstände der akademischen Malerei. Dieser psychologische Zusammenhang ist den Beurteilern jener Zeit nicht ganz deutlich, aber die Tatsache haben sie wohl bemerkt, wie denn Sandrart sagt: „Er hat wenig antiche poetische Gedichte, Alludien oder seltsame Historien, sondern meistens einfältige und nicht in sonderbares Nachsinnen lauffende, ihm wohlgefällige und schilderachtige (wie sie die Niederländer nennen) Sachen gemahlet, die doch voller aus der Natur herausgesuchter Artlichkeiten waren." Das holländische Wort „schilderachtig" ist unser malerisch, und der Sinn der Äußerung ist, Rembrandt habe nicht darauf gehalten, daß der Beschauer sich bei seinen Bildern etwas denken solle, daß der Gelehrte sie kommentieren könne, sondern daß sie nach ihrem sinnlich-künstlerischen Reiz genossen werden möchten. Wenn Sandrart weiter den Rembrandtschen Werken zugestand, daß „in allem eine hohe Vernunft" sei, so wollen wir gern unserer Behauptung einer wissenschaftlichen Planmäßigkeit und Zähigkeit des Experimentierens die Bemerkung folgen lassen, daß hierin mehr intuitive Ahnung und dämonischer Trieb walte als eine verstandesmäßige Berechnung. Seine sinnliche Malernatur ließ sich von der ihr eigenen Spürkraft auf die Fährten leiten, wo das ihr Nahrhafte zu finden und zu entdecken war. Eine dumpfe Erdensinnlichkeit schwelt unter Rembrandts Kunst sein Leben lang. Sie dauert, auch wenn Abstraktion und Geistigkeit mit den zunehmenden Jahren sie beherrschen. In der Jugend aber ist sie wie das unheimlich elementare Feuer eines brennenden Vulkans bei Nacht. Nacht gehört zur Sinnlichkeit und löst ihre hemmungslos unbewußten Triebe.

Der Rembrandt dieser Jahre ist wohl nicht der ganze Rembrandt. Wie er den Eindrücken der Wirklichkeit und des Tages, dem Zudrängen

der Kunstüberlieferung stand hält, wie er seinen Weg geht und um die Ausdrucksmittel ringt, wie er alle Flüchtigkeiten, ja Äußerlichkeiten malerischer Stimmung festhalten lernt und in sein Gedächtnis einträgt, hierin liegt die Ankündigung einer Riesenkraft. Manchmal möchte man glauben, daß, wenn in fortschreitender künstlerischer Selbstzucht die Elementarkräfte gebändigt werden, dies nur durch ihre Abschwächung, eben durch Minderung ihrer Kraft möglich sei, daß die Überwindung des instinktiv und manchmal roh Genialen durch ein höheres Künstlerisches ein Erlahmen des Genius bedeute. Und so wendet sich die Betrachtung gern den Frühstadien zu, da „ungebändigt jene Triebe" frei walten und wie ein verborgenes Feuer, das seinen Ausweg findet, jäh hervorbrechen. Dieses Feuer aber hat bei Rembrandt durch sein ganzes Leben angehalten. Er ist hierin einzig. Andere haben die Flamme ihrer Seele später schüren müssen. Bei ihm blieb die Elementarkraft ungemindert; nur geläutert hat sich die Flamme. Das Qualmvermischte, woraus die Glut fast unheimlich hervorleuchtet, gibt der Frühzeit ihren Charakter. Noch sind die großen Schicksalsschläge, die furchtbaren Erfahrungen der Leiden, nicht über Rembrandt hereingebrochen.

Es gibt ein Werk, in dem die ganze Jugend des Künstlers gipfelt, ein wahrhaft dämonisches Werk, welches noch einmal alle Kräfte und malerischen Leidenschaften dieser Jahre entfesselt zeigt. Dieses Werk voller Probleme und Rätsel, die sich doch alle aus der Kenntnis der vorangehenden Jahre und Werke lösen, voller Verbindungs- und Leitungslinien, die herüber und hinüber laufen, diese große zusammenfassende Leistung ist die sogenannte Nachtwache des Amsterdamer Reichsmuseums.

Die Nachtwache

„Wie's wieder ſiedet, wieder glüht!“

Goethe.

Der Auftrag.

Das Gemälde der sogenannten Nachtwache hat Rembrandt selbst mit der Jahreszahl 1642 bezeichnet. Wir sind indessen in der Lage, die Vollendung des Werkes noch genauer zu begrenzen und der ersten Hälfte des genannten Jahres zuzusprechen, der Zeit vor dem Tod von Rembrandts Frau Saskia, die im Juni 1642 verstarb. Es hat mit der Bestimmtheit dieser Datierung folgende Bewandtnis.

Als Rembrandt später in finanzielle Bedrängnis geriet, sprachen seine Gläubiger den Verdacht aus, daß er sie betrüge, indem auf den Sohn ein größerer Anteil des Vermögens, als ihm zukomme, übertragen und also der Befriedigung ihrer Forderungen entzogen sei. In diesem Zusammenhang wurde die Richtigkeit der Angabe, die Rembrandt über die Größe des gemeinsamen Vermögens von damals, als Saskia starb, gemacht hatte, bestritten, und der Versuch gemacht, die Posten der angegebenen Summe zu kontrollieren. Auch der Preis, der für die Nachtwache gezahlt wurde, begegnet in den Akten dieser Angelegenheit. Einige Herren, die für das Bild porträtiert worden waren, erhielten Vorladung, um über die Quote, die sie bezahlt hatten, Auskunft zu geben. Aus diesen Tatsachen geht hervor, daß die Bezahlung des Bildes als noch vor dem Tod der Frau fällig, und der Erlös,

juriſtiſch geſprochen, als in die Errungenſchaft des ehelichen Vermögens fallend angeſehen wurde[1]).

Wir erfahren bei dieſer Gelegenheit, daß jeder der ſechzehn für die Nachtwache porträtierten Herren hundert Gulden beizutragen hatte, d .h. grundſätzlich. In der Tat bezahlte der eine etwas mehr und der andere weniger, je nach dem Platz, den ihm der Maler auf dem Bild gab, wobei zweifellos gegenüber denen, die mit ganzer oder einem größeren Teil der Figur konterfeit wurden, die anderen, deren Geſicht allein Platz fand, billiger eingeſchätzt wurden. Es war üblich, daß bei Schützenſtücken jeder Porträtierte aus ſeiner Taſche bezahlte. Nur die Regentenſtücke wurden aus der Gildekaſſe beſtritten. Hierzu kommt eine weitere Schwierigkeit der genauen Berechnung, indem das Namenverzeichnis der dargeſtellten Perſonen, welches ſich auf einem kartuſchenförmigen Schild an der Hintergrundsarchitektur befindet, ſiebzehn, und nicht ſechzehn Namen aufweiſt[2]). Mag nun der Preis 1600 oder 1700 Gulden betragen haben, ſo darf man dieſe Summe nicht mit dem Hinweis darauf als hoch bezeichnen, daß der Maler Georg van Schooten in Leyden im Jahr 1626 für ein Schützenſtück mit 35 Bildniſſen pro Kopf 12 Gulden, alſo zuſammen 420 Gulden erhielt, Jan van Raveſteyn 1618 im Haag für 26 Figuren 500 Gulden bekam, der arme Franz Hals aber gar nur 66 Gulden. Dies gibt weder für Amſterdam noch für Rembrandt einen Maßſtab. Wohl aber muß man den Preis im Verhältnis zu der Bezahlung, die Rembrandt bereits für Gemälde von viel kleinerem Umfang zu empfangen gewohnt war, als nieder bezeichnen. Der Künſtler war, wie aus den Verhandlungen über die Bezahlung der vom Statthalter beſtellten kleinen Paſſionsſzenen hervorgeht, mit ſeinen Preiſen in den dreißiger Jahren in die Höhe gegangen. Orlers nennt ihn in der zweiten Ausgabe der Beſchreibung von Leyden 1641 einen der berühmteſten Maler des Jahrhunderts. Wenn er ſich alſo für das beſtellte Schützenſtück mit dem genannten Betrag zufrieden gab, ſo kann es ſein, daß in Amſter-

[1]) Die Urkunden, von Bredius und de Roever herausgegeben, in „Oud Holland", III (1885), 85 ff. De Groot, Urkunden Nr. 205, 206.

[2]) Man ſehe hierzu den Aufſatz von Dr. Dyſerinck in der holländiſchen Zeitſchrift „De Gids", 1890, 4, S. 252.

dam für solche Aufgaben und Bestellungen ein gewisser Normalsatz bestand, oder daß Rembrandt in diesem Augenblick Bestellung und Verdienst wünschen mußte[1]). Wir wissen nicht, wann der Auftrag erging, wie lange also die Arbeit an dem Bild gedauert hat. Bestimmt war das Werk für das Zunfthaus der „Kloveniers", d. h. der Schützen, die sich nicht des Bogens oder der Armbrust, sondern der Gewehre bedienten. Da mit dem nämlichen Datum 1642 noch andere große Schützenstücke des nämlichen Hauses versehen sind, so darf man schließen, ein äußerer Anlaß habe diese großen Porträtaufträge zur Ausschmückung des Hauses herbeigeführt[2]). Man hat herausgefunden, daß sämtliche Schützen, die auf dem Gemälde Rembrandts vorkommen, dem zweiten Stadtteil („wijk") unter den zwanzig Stadtteilen angehören, in die Amsterdam vor der Neueinteilung von 1650 zerfiel. Die Offiziere gehörten, da grundsätzlich das Offizierkorps der Bürgerwehr dem engen Kreis der „familiae consulares" entnommen wurde, zu dem noch sehr jungen Patriziat der Stadt, und die Grundherrschaften, die ihren Namen den adeligen Klang geben, waren kein altererbter Besitz. Der Hauptmann, Dr. Franz Banning Cocq, ist eine in der Stadtgeschichte von Amsterdam wohlbekannte Persönlichkeit. Sein Vater galt für arm aus Bremen eingewandert („ostiatim mendicasse dicitur"), kam zu einem Apotheker und hatte mit seiner Heirat Glück. Er ehelichte die Tochter von Franz Banning

---

[1]) Auch Rovinski im Text seines „Œuvre gravé de Rembrandt", LXXXI, nennt den Preis sehr bescheiden.

[2]) Die anderen für den Kloveniersdoelen gemalten Bilder mit dem Datum 1642 sind Jak. Backers großes Schützenstück, das im jetzigen Amsterdamer Rathaus hängt, und Gov. Flincks vier Kloveniersoffiziere (Reichsmuseum Nr. 305, neue Nr. 923), dazu das Schützenstück, die Korporalschaft des Hauptmanns van Vlooswijk, welches als Werk des Elias erkannt ist und nach einer von Bredius mitgeteilten Urkunde („Oud Holland", XIII [1895], p. 180 f.) 1642 gemalt worden ist, jetzt im Rathaus. Man sehe übrigens Sir in „Oud Holland", IV (1886), S. 97 f. Das Schützenhaus war erst vor kurzem neu gebaut worden. Bredius, „Meisterwerke des Reichsmuseums", S. 41, sagt: um 1639. D. C. Meijer jr., „Amsterdam in de Zeventiende eeuw", I, 91, gibt kein bestimmtes Datum des Neubaus. Ebenda Abbildung des Gebäudes mit dem von der Stadt abgetretenen alten Befestigungsturm. Diese Schützen- und ehemaligen Gildehäuser fanden jetzt eine ganz besondere Verwendung. Seit das Rathaus zu klein wurde, mußten die großen Zweckessen in den Sälen der Doelens abgehalten werden. 1636 fand zum erstenmal das „Heerenmael" an Lichtmeß im Kloveniersdoelen statt. Bontemantel, I, 183, Anm. 2.

wider den Willen ihrer Eltern und Verwandten, und nach dem mütterlichen Großvater führte der spätere Hauptmann der Nachtwache die Vornamen. Die Heirat, die der Sohn schloß, war seines Vaters würdig und öffnete ihm den Eingang in die herrschenden Familien und die Ämterlaufbahn der Regierung von Amsterdam. Im April 1630 heiratete Dr. Franz Banning Cocq Maria Overlander van Purmerland, die Tochter des Altbürgermeisters Volckert Overlander, Herrn van Purmerland. Dr. Overlander gehörte zu dem Kreis, der die bürgerlichen und militärischen Ämter der Stadt besetzte; noch spät erzählte man von ihm die Geschichte, wie er einst mit anderen Räten vom Schöffensaal des Rathauses zu einer Kriegsratssitzung in den Prinzenhof gehen wollte, als es heftig zu regnen anfing. Da damals die Mode war, buntgefütterte Mäntel zu tragen, so sagte Overlander, warum sollen unsere farbigen Mäntel naß werden? wir sind doch hier und im Kriegsrat die nämlichen Leute und können unsere Sitzung auch hier abhalten! Als Schwiegersohn dieses Mannes begann Cocq den Amsterdamer „Cursus honorum". 1634 Rat, 1637 Schöffe, erscheint er 1642 als Hauptmann der Klovenierschützen. Diese Offiziersstellen (Hauptleute und Leutnants) wurden, wie erwähnt, seit langem als Regierungsämter vergeben. Als am 20. Mai dieses Jahres die zwanzig Kompagnien Schützen zum Empfang der Königin von England und ihrer Tochter, der Braut Wilhelms II. von Oranien, ausrückten, war Cocq einer von den zwanzig Hauptleuten, und man rechnete später nach, daß sieben von diesen zwanzig Bürgermeister geworden seien. 1646 rückt er zum Obersten auf, 1648 zum Regenten der Bogenschützengilde und erhielt — was wohl auf seine politische Haltung in den bewegten Zeiten vor dem Abschluß des Westfälischen Friedens schließen läßt — im November 1648 vom König von Frankreich die Ritterwürde; der französische Resident übergab ihm die Insignien des Ordens vom heiligen Michael. Endlich wurde er 1650 Bürgermeister. Bis dahin war es üblich, den hohen militärischen Rang mit dem Bürgermeisterposten kumulieren zu dürfen: dies wurde 1650 durch einen Beschluß aufgehoben, und so mußte Bürgermeister Cocq den Degen des Obersten ablegen. In seinem neuen Amt hat er eine Reform der Schützengilden, die er zweifellos als sehr notwendig kennengelernt hatte, in Vorschlag gebracht; aber durch

seinen Tod geriet die Sache in Vergessenheit. Der Bürgermeister Dr. Franz Banning Cocq, Ritter, Herr van Purmerland und Ilpendam, starb am Neujahrstag, den 1. Januar 1655[1]). Von seinem Kameraden von 1642, dem Leutnant Wilhelm van Ruytenburch, wissen wir leider nicht viel zu sagen. Die Herrschaft Vlaerdingen, nach der er sich nannte, war erst von seinem Vater erworben worden[2]). Ob einer von diesen zwei Offizieren Rembrandt als Maler vorgeschlagen hat, ist nicht bekannt und kann bei der von allem Herkömmlichen völlig abweichenden Gestalt, die das Bild erhielt, auch in keiner Weise aus der allerdings unerhört bevorzugten Platzanweisung der beiden Hauptpersonen geschlossen werden.

Ein Auftrag wie dieser gehörte zu dem Kreis der von dem damaligen holländischen Kunstpublikum bevorzugten Gegenstände. Solche Gruppenbildnisse verlangte man häufiger von den Malern als heute, wo doch in der Regel nicht Künstler, sondern Photographen die dahingehenden Wünsche von Liedertafeln, Vereinen oder Studentenverbindungen billig befriedigen. Rembrandt selbst hatte angesichts des weitverbreiteten Verlangens nach

---

[1]) Die hier mitgeteilten Lebensdaten des Hauptmanns Cocq habe ich aus den zerstreuten Notizen der „Memoiren" Hans Bontemantels zusammengestellt. Bontemantel (1613—1688) hat, ein Marin Sanudo des nordischen Venedig, 26 Foliobände Denkwürdigkeiten und Akten über die zeitgenössische Verfassung und Geschichte von Amsterdam hinterlassen, die, leider nicht mehr vollständig, im Gemeindearchiv der Stadt ruhen. Kernkamp hat 1897 das Wichtigste daraus in zwei Bänden im Druck herausgegeben: „De Regeeringe van Amsterdam soo in 't civiel als crimineel en militaire 1653—1672 ontworpen door Hans Bontemantel." Von Haus aus Kaufmann, gelangte Bontemantel durch die Empfehlungen Franz Banning Cocqs in die Regierung — Cocq nennt ihn Cousin, was freilich ein weiter Verwandtschaftsbegriff ist — und stieg langsam empor, bis ihn die Katastrophen von 1672, da er für antioranisch galt, aus seinen Ämtern vertrieben. Leider ist Bontemantel ein einseitiger Geschäftsmann. Seine Aufzeichnungen enthalten nichts als Politik und Verfassung. „Voor alles, wat de kunst betreft," sagt der Herausgeber in der Einleitung, p. CLXIX, „is zijn oog gesloten".

[2]) Die Schreibung der Namen richte ich nach den Lesungen Dyserincks auf dem zuvorgenannten Schild, wie sie „de Gibs" a. a. O., S. 250, angegeben sind. Im übrigen D. C. Meijer, „Die Amsterdamer Schützenstücke", „Oud Holland", III (1885) und IV (1886), wo indessen die Vermutung über die Wahl Rembrandts als Maler der Schützen hinfällig erscheint.

Bildnissen zahlreiche Porträte und auch ein Gruppenbild geschaffen, die Anatomie von 1632. Damals, also im Anfang des Dezenniums, an dessen Ende er jetzt stand, waren ihm solche Aufträge vielleicht willkommen gewesen; auch hatten sie ihm große Einnahmen verschafft. Seit er durch seine Heirat finanziell unabhängig geworden war, trat das Porträtieren zurück, und künstlerische Probleme nahmen ihn in Anspruch, die von der Aufgabe des Bildnisses ihrem Wesen nach ablenkten. Diese Richtung war anfangs der vierziger Jahre immer noch im Anlauf begriffen, und wir wollen es gleich hier aussprechen, daß die Bestellung des Schützenbildes eine Art von künstlerischem Mißverständnis war, indem eben das, was die Auftraggeber wünschten, eine Anzahl Bildnisse, den Maler nicht interessierte, und er also die Aufgabe in der Richtung seiner augenblicklichen Interessen umgestaltete und in seine eigentümliche Ausdrucksweise übersetzte. Um daher für die Beurteilung der Nachtwache von vornherein den richtigen Standpunkt zu gewinnen, werden zweierlei Betrachtungen dienlich sein, die eine über Rembrandts Entwicklung als Porträtmaler, die andere über dasjenige Gebiet, das er in eben diesen Jahren mit neuerwachtem Eifer pflegte, und das zur Bildnismalerei gewissermaßen ein Extrem bildet, die Landschaftsmalerei.

Rembrandts Landschaftsmalerei.

Es kommt in diesem Zusammenhang für uns nicht darauf an, die Landschaftskunst Rembrandts mit der seiner berühmtesten Genossen auf diesem Gebiet zu vergleichen, sondern die Stelle und Rolle zu bezeichnen, die innerhalb Rembrandts eigenem Schaffen die Landschaftsmalerei einnimmt, festzustellen, was ihm daran und gerade zu einer bestimmten Zeit künstlerisches Problem wird.

Der Weg, den Rembrandt seit der Mitte der dreißiger Jahre immer ausschließlicher einschlägt, ist der, die körperliche Erscheinung in ihrer räumlichen Bedingtheit zu studieren, unter der Voraussetzung also, daß es etwas wie einen Einzelgegenstand in Wirklichkeit nicht gebe, vielmehr alles nur im Zusammenhang, in gegenseitigem Sichverhalten und Beeinflussen, Daseinsform gewinne. Um dieser optischen Einsicht mit der Darstellung Ausdruck zu geben, war der gewiesene Weg der, das Verbindende, Gemeinsame, Umgebende zum Sichtbaren zu machen, dagegen das Trennende, Fürsichbestehende, mit anderen Worten das Individuelle, herabzudrücken. Für diese Bestrebungen ist die Landschaft das gegebene Versuchsobjekt, und so tritt sie an dieser bestimmten Stelle in den Kreis von Rembrandts künstlerischen

Interessen. Gegenüber dem Figurenbild haben die Gegenstände einer Landschaft einen anspruchslosen Charakter. Bäume, Wolken, Berge und Wasser haben wohl ihre Physiognomie; aber als Menschen gewohnt, nur unseresgleichen zu verstehen und andere Gebilde in ein Menschenförmiges zu übersetzen, schreiben wir ihnen eine minder individuelle Gestalt zu, suchen und empfinden in der Landschaft mehr das Stimmungsmäßige, Einheitliche, von eigenwilliger Sonderung Ungestörte. Indem sich hier also ein Darstellungsfeld bietet, wo das Ganze über allen Teilen steht, vermag der Künstler die Hauptmittel der Disziplinierung, Licht und Luft, soweit auszubeuten und zu steigern, daß sie über alle entgegenstehenden Elemente Herr werden. Ein solches Element des Widerstandes ist die Farbe, die durch Wechsel und Buntheit individualisiert und lokalisiert. Die Malerei kann über sie Herr werden, indem sie an Stelle der mannigfaltigen Farbe einen herrschenden Ton setzt, und die Landschaftsmalerei kann es um so leichter, als das Kostüm der Landschaft (von gewissen Ausnahmen, wie z. B. den Herbstfarben abgesehen) von Haus aus ein beschränkteres ist.

Rembrandts Landschaft ist in ihren Anfängen stärker als späterhin auf Toneinheit und Monochromie gerichtet; sie hält sich, auch als Gemälde, fast in den Grenzen der Radierung, die nur mit Hell und Dunkel arbeitet. Und so scheint überhaupt in Rembrandts künstlerischem Arbeiten die Radierung als das einfachere Experiment seinen malerischen Versuchen durchaus voranzugehen und jeweils etwas früher die Höhe zu erklimmen, die vor dem Weg des Künstlers liegt, als die Malerei. Daher kann man auch die Landschaftsdarstellungen mit einer Radierung beginnen lassen, der Verkündigung an die Hirten von 1634 (Abb. 30). Hier ist das Figürliche bereits staffagemäßig gegeben, und der geistige Akzent dadurch gewonnen worden, daß die nächtliche Landschaft plötzlich von einem wunderbaren Licht erhellt wird, welches bei den schlafenden Hirten und ihrer Herde eine Panik verursacht. Die Figuren haben die führende Rolle völlig an den großen Lichtgegensatz der Landschaft abgetreten, und auf der nämlichen Grundlage von Hell und Dunkel wie die Landschaftsradierung sind zunächst auch die gemalten Landschaften aufgebaut und kommen mit einem Minimum von Lokalfarben aus. So ist das Bild von 1638, das dem Krakauer

56. Gewitterlandschaft — Braunschweig

Museum gehört [1]). Rechter Hand sieht man einen Waldweg zwischen hohen Bäumen mit der Samariterszene als Staffage, Wald und Figuren durchaus in rotbraunen Tönen. Hinten und oben steht eine Wolkenwand in neutralem Grau, mit etwas Blau und etwas hineingemischtem Braun von den Bäumen. Das sind die dunklen Partien. Um sie hervorzubringen, bewölkt Rembrandt hier wie sonst regelmäßig seinen Himmel. Es ist Gewitter-, Sturm- und Regenstimmung. Links steht die helle Partie, ein grellbeleuchteter Fluß mit Sandgelb, Mattgrün und etwas Blau. Allerhand ferne, kleine Staffagefigürchen, ein Wagen, weidende Tiere, ein paar Windmühlen beleben die hellen Stellen und bringen ohne große Farbendistanzen eine Menge kleiner Akzente und Tönchen ähnlich den tausend Federchen der Rohrdommel des Dresdener Bildes hervor. Der nämliche Sinn spricht aus der berühmten Gewitterlandschaft der Braunschweiger Galerie. Sie ist in einen braunroten Gesamtton getaucht; an spärlichen Stellen steht etwas kaltes Grün. Wolken verdunkeln den Himmel und die Erde; nur durch wenige Lücken bricht das Licht und ergießt einen fieberhaft magischen Glanz. Dies ist nicht mehr eine Landschaft im gewöhnlichen Sinn, sondern eine Bühne für leidenschaftliche Geschehnisse. Ein paar seltsam geformte Ruinen, zerschnittenes Terrain, ein abstürzender Fluß sind wie Bruchstücke einer unlesbaren und geheimnisvollen Geisterschrift. Man glaubt, Beethoven am Klavier sitzen und phantasieren zu hören; Akkordenfolgen ergießen sich ohne Melodie und Solo. Die Feinheit der Übergänge von einer Tonart zur anderen, von Bräunlich zu Rötlich, zu Grünlich und Bläulich, ist stellenweise im Terrain von ausgesuchter Weichheit. Jedes Sonderrecht des Figürlichen ist ausgelöscht. Ohne Rücksicht auf Lokalton ist über Hütten, Reiter, Fußgänger mit Braunrot weggemalt, als müßten diese Gegenstände ihr Kleid wie nach der Beobachtung Darwins gewisse Tiere der Farbe der Umgebung anpassen. In Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks wetteifert mit diesem Gemälde eine Landschaftsradierung von 1643 (B 212), wo drei Bäume nebeneinandergereiht ihre Silhouette gegen den hellen Himmel abzeichnen, indes von der Seite ein schweres Wetter heranzieht. Wie die Bäume dem

[1]) „Rembrandtwerk", IV, Nr. 229.

Element widerstehen, gräbt sich als ein Schauspiel von symbolischer Bedeutung dem Betrachter ein, daß er dem Kampf dreier Helden gegen das Schicksal anzuwohnen meint und die Absichtlichkeit in Kauf nimmt.

Die späteren Landschaften wirken ruhiger; ihre Beleuchtung hat nicht so das angstvoll Aufgeregte des Eingeklemmtseins im Dunkel; auch ertrinken die Gegenstände nicht mehr im Gesamtton. So wundervoll abgetönt vom Braunrot bis zu den verblauenden Bergen des Grundes die Kasseler Landschaft ist: ihr Himmel ist hellblau, und der Reiter vorn hat einen roten Rock angezogen. Sodann hat die Kasseler Winterlandschaft von 1646 ausgesprochene Lokalfarben. Merkwürdig ist aber zu beobachten, wie, wenn auch gemäßigt, das harmonisierende, orchestrale Prinzip andauert. Die Tongegensätze werden konzentriert und in großen Massen gesammelt; daher die Vorliebe für Abendlandschaften, wo ein im Schatten liegendes, fast nur durch die Silhouette sprechendes Terrain mit Bergen oder Bäumen gegen den noch hellen Himmel steht, und auf diesen einfachen Dualismus von Hell und Dunkel das ganze Bild gebaut ist. Derart sind die Tobiaslandschaften, derart auch die vielberühmte Windmühle des Marqueß of Lansdowne (jetzt in Philadelphia, Sammlung Widener), Werke von unsäglichem Wohllaut der Farbe. Die Mittel, mit denen dies erreicht wird, sind einfach, und man kann das System so bezeichnen. Es kommt keine Farbe im Bild rein vor, ohne daß sie an einer anderen Stelle gemischt enthalten wäre. Das Rot oder Braun oder Blau oder Gelb schwimmt längst im Hintergrund und im Schatten, bis es irgendwo in das Licht emportaucht. Kein Ton ist unvorbereitet. Indem aus einem Verhüllten, Zurückgehaltenen, Verborgenen ein Offenbares wird, erschließt sich dem Blick des Beschauers diese ganze große Harmonie als ein Gefüge von Verheißungen und Erfüllungen, Drängen und Steigerungen, Sehnen, Schmachten und Ergreifen bis zur Befriedigung und Erlösung. Und nun prüfe man darauf jene Windmühlenlandschaft! Ein bereits dunkles Steiluser und ein aufgemauertes Rondell hebt sich linker Hand über einen Fluß, der den Reflex des hellen Abendhimmels empfängt und mit diesem Himmel die lichten Stellen des Bildes hervorbringt. Das Gelbblau der Lichtpartien steht gegen das dunkle Rotbraun des beschatteten Terrains. Die Einzel-

57. Landschaft mit dem barmherzigen Samariter — Krakau

58. Die Windmühle — Philadelphia, Widener

stücke aber erhalten ihr Farbenkleid aus einer Zerlegung und Mischung der Haupttongegensätze. Hoch über dem Fluß auf dem Steilabhang steht im Abendlicht die Hauptperson des Bildes, die Mühle, deren Flügel in lebhaftem Orangeton erstrahlend das Gelb des Lichts mit dem Rot des Schattens verbinden; die kleinen Figuren unten am Wasser sind ähnliche Resultanten: eine rote Jacke oder Mütze geben eine einzelne aus dem Akkord gelöste Note, da das Rot im übrigen nur legiert vorkommt. Kein Farbenton, der nicht auf das Ganze abgestimmt wäre. Ähnlich findet man bei Rubens etwa in der Louvrelandschaft mit dem Turnier der Ritter die fliegenden Mäntel, die Satteldecken der Pferde als Farbe aus den glühenden Sonnenuntergangstönen der Umgebung bestritten. Die englische Landschaftsmalerei hält sich in dieser Überlieferung, bis Turner damit bricht und für die Staffage Komplementärfarbe bevorzugt. So schmückt die Natur gern grüne Sträucher mit leuchtend roten Beeren. Die Landschaft von Fontainebleau ist in diesem Punkt konservativer, während sich die unserige entschieden dem Koloristischen zuneigt. Böcklins prachtvolle Landschaft mit maurischen Reitern in roten Mänteln oder Thomas Orpheuslandschaft würde Rembrandt grell gefunden haben.

Seine Tonanschauung und die moderne Farbenanschauung bilden einen völligen Gegensatz, und es ist bekannt genug, daß Böcklin in dem Instinkt des Nichtanderskönnen und des Nichtsanderesgeltenlassens seiner Malernatur Rembrandt haßte, wie man einen Feind haßt, der der Verkündigung und Ausbreitung eigener, für einzig wert und richtig gehaltener Überzeugungen im Weg steht. Wenn sich Rembrandts Farbengefühl für die Landschaft in zwei Stufen trennt, in eine erste, die die Lokalfarbe ausscheidet und ertötet, und in eine zweite, die die Lokalfarbe bedingt zuläßt, gebunden an die Voraussetzungen eines verwandten (und nie gegensätzlichen) Tonganzen, so ist eben doch beiden Stufen das Vorwalten des Tons gegenüber der individualisierenden Farbenbuntheit gemeinsam. Dieser antiindividuale Zug äußert sich in dem starken Verlangen nach weicher Farbenharmonisierung; er äußert sich aber auch nach einer ganz anderen Seite, in der Erfindung der Komposition, in dem Inventar, aus dem sich Rembrandts Landschaft zusammensetzt.

Hierfür sind die Radierungen, die vorwiegend heimatliche Motive Hollands wiedergeben, charakteristischer als die Gemälde mit ihrem willkürlichen, von geographischer Treue absehenden Aufbau der Szene. In der holländischen Landschaft ist keine Gelegenheit für so prunkvolle Versatzstücke, wie sie Rembrandt in den Phantasielandschaften verwendet, stolze Brückenwölbungen, die sich über tiefe Einschnitte von Berg zu Berg schwingen, Städte in hoher Gebirgslage thronend wie eine Krone auf dem Kissen, Steilhänge und Wasserstürze[1]); vielmehr scheint das Inventar dieser Flachlandschaft weniger Relief und weniger Formwillen zu besitzen. Die mit Brettern verschalte Hütte, das formlos gewordene Strohdach, ein paar darüber gebeugte Bäume, ein hölzerner Steg über ein Wasser, all das verstärkt die Monotonie der weitgedehnten Fläche, der tiefen Stille, in der die Segelboote geräuschlos gleiten; es steigert die Stimmung einer großen Einsamkeit. Die Spiegelung vollends auf den Kanälen und stehenden Wassern, die anhaltend das Land unterbrechen, stellt das Bild der Gegenstände auf den Kopf und nimmt etwas von ihrer sicheren Realität weg. Licht und Luft, Wind und jegliches Element hat hier freie Bahn. Je nachdem der Himmel klar oder bedeckt ist, von Sturmwolken und Regengüssen verdunkelt, ist auf der Erde Licht oder finsterer Schatten. Was will gegenüber diesen unendlichen Mächten und Elementen der Mensch? Man sieht hin und wieder ein paar Hirten mit weidenden Tieren, spielende Kinder, Fischer mit der Angel. Sie sind nicht viel anders als das im Wind sich biegende Schilf. „Der Mensch ist wie Gras."

Gewiß ist diese das Individuum auslöschende, die Staffage zu einer Art menschlicher Fauna herabdrückende Landschaftsauffassung weit radikaler als die Landschaftskunst der Renaissancewelt, die zwar erst im siebzehnten Jahrhundert zur Selbständigkeit gelangte, jedoch in der Neigung für glänzende Architekturen, für Staffage von heiligen, heroischen oder göttlichen

[1]) Von diesen Motiven, die Rembrandt nicht erfunden hat, die er vielmehr der Überlieferung entnahm, war zuvor S. 138 die Sprache. Daher hat er auch das gleiche Motiv in Täuferpredigt und Verkündigung an die Hirten wiederholt. Vgl. mein Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 77 f. Einmal kommt die ganze Erzählung der Taufe des Kämmerers als Staffage vor! Valentiner, „Wiedergefundene Gemälde", S. 37. Weiteres über Rembrandts Landschaft wird im Kapitel über den Barockstil nachgetragen.

Perſonen ihre Herkunft vom Ariſtokratismus der Renaiſſance nicht verleugnet. In einem aber geht ein unverkennbar gemeinſamer Zug durch die Kunſt des ganzen Jahrhunderts. Es hat den ſymphoniſchen, das Menſchensolo aufhebenden Satz, den landſchaftlichen Satz entdeckt. Man müßte, um die Anſätze und Wurzeln dieſer Bewegung zu verfolgen, ſo paradox dies klingt, auf Michelangelo zurückgehen. Denn er hat, um die Gewalt eines inneren Lebens auszudrücken, die körperliche Form verrenkt und in den Dienſt einer ſtimmungweckenden Sprache gezwungen, er hat ſchließlich, als ſie ſeinem Formwillen nicht genügte, die menſchliche Figur aufgegeben, um in der Architektur dumpfe Elementarkräfte gegeneinander zu bewegen. Stimmung ſtatt wohlumſchriebener, begriffsklarer Form wird das allgemeine Bedürfen. Hand in Hand damit geht das Degradieren der Figur in der Malerei. Überall will der umgebende und ſeines Einfluſſes bewußt werdende Raum ſtärker mitſprechen, mehr Anteil an der verfügbaren Bildfläche gewinnen, den Schritt für Schritt die Figuren preisgeben müſſen. Das ſtärkſte Symptom iſt, daß ſelbſt die religiöſe Hiſtorie ſich der landſchaftlichen Behandlung anbequemen muß, daß man in kirchliche Gebäude Gemäldefolgen aus dem Leben der großen Einſiedler malt, deren Weltflucht und Asketenlaufbahn den Vorwand abgibt, die Stätte ihrer heimlichen Entzückungen, den großen, befreienden Atem unberührter Natur in Landſchaftsgebilden wiederzugeben [1]).

[1]) Die näheren Angaben hat Woermann in einem Aufſatz über Kirchenlandſchaften zuſammengeſtellt, „Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft“, XIII (1890), 337 ff.

Rembrandt als Bildnismaler in seiner mittleren Zeit.

In der Landschaftsmalerei beansprucht das Figürliche keine selbständige Bedeutung; es „staffiert“ nicht anders als Bäume oder Baulichkeiten, und daß ihm Bewegungsfreiheit verliehen ist, erscheint nur als zufälliger Unterschied. Einem Bildnis dagegen kann man zwar eine Landschaft als Hintergrund geben; aber eine Staffage wird es darum nicht; es bleibt ein Individuum mit seinem Sonderdasein. Wo daher ein Künstler, der vorwiegend mit landschaftlichen Problemen beschäftigt ist, vor eine Porträtaufgabe gestellt wird, ergeben sich notwendig Schwierigkeiten und Konflikte.

In seiner langen Laufbahn hat Rembrandt fast die entgegengesetzten Pole der Bildniskunst berührt, so daß man an keinem Künstler so leicht wie an ihm das Wesen und die Möglichkeiten dieses Faches nahezu erschöpfend darstellen könnte. In der Jugend wie im Alter erscheint er als Meister im Individualisieren; seine psychologische Kunst läßt Arrangement und vorteilhaft gefällige Wirkung zurücktreten, und auch, wo das Kostüm sich seiner größten Sorgfalt erfreut, läßt er nicht der Meinung recht, daß Kleider Leute machen. Aber die Weltanschauung ist in den Jugend- und Alterswerken sehr verschieden. Kühnheit, Selbstvertrauen, Rücksichtslosigkeit der Jugend geben den Porträten dieser Periode etwas Unreflektiertes,

Sachliches, Objektives, und die Zutat des Künstlers scheint außer der Gabe eindringendster Beobachtung des äußerlich Gegebenen gering zu sein. Dagegen haben die Porträte seit dem Ende der vierziger Jahre etwas Inkommensurables; jeder der Dargestellten hat seine Geschichte, seine Auseinandersetzung mit der Welt gehabt und ist eine Welt für sich geworden. Diese Welt sucht Rembrandt mehr durch seinen Tiefblick als durch äußere Beobachtung zu erleuchten, und daher kommt es, daß die frühen Porträte den scharfen Ausschnitt einer Existenz geben, die späteren aber die Summe eines ganzen Daseins zu enthalten scheinen. Zwischen diesen Grenzen liegt nun aber eine mittlere Periode von gänzlich verschiedenem Charakter.

In seinem Studium der Ausdrucksmittel kam Rembrandt wie von selbst an einen Punkt, wo ihm das Gegenständliche vor dem Wie der Ausführung zurücktrat, wo er, um alle Hindernisse dieses Bemühens auszuschalten, das Individualitätslose bevorzugte. Wir nannten diese Auffassung soeben die landschaftliche in ähnlichem Sinn, aber nicht im gleichen, wie wir früher von der stillebenmäßigen Auffassung sprachen. Die Konjunktur seiner Laufbahn stellte also die größte Entfernung vom Porträt und seiner individualisierenden Aufgabe dar. Man darf mit erlaubter Neugier fragen, wie die Bildnisse gerieten, die Rembrandt in diesen Jahren malte. Von dem früheren, auf starken und sprechenden Augenblicksausdruck gerichteten Bemühen hatte er sich abgewendet, ohne bereits das spätere Ideal der Porträtauffassung zu gewahren. Wir werden uns daher auf eine Behandlung gefaßt machen, die durch die Negation des Vorangegangenen charakterisiert wird.

Wir betrachten zunächst eine Reihe von vier Bildnissen, die von 1641 bis 1643 datiert sind und sich in England befinden. Die in der Fensteröffnung stehende junge Dame mit dem Fächer (1641. Buckingham-Palast, London); die an einem Tisch stehende Dame (1642. Viscount Iveagh, London); die zwei zusammengehörenden Stücke von 1643, der Herr mit dem Falken und die Dame mit dem Fächer (Duke of Westminster, London)[1]).

[1]) „Rembrandtwerk", IV, Nr. 284, 285, 268, 269.

Diese Bilder sind im vollkommensten Goldton gemalt; sie gehören einer Richtung an, in die weder der junge noch der alte Rembrandt paßt: es sind Ausstattungs- und Repräsentationsbilder der Art, worin die Venezianer des sechzehnten Jahrhunderts und später die Franzosen hervorragen. Bei aller Verschiedenheit der koloristischen Haltung hat weder Tizians schmeichlerischer Pinsel noch die effektreiche Kostümierung der Franzosen eine Gestalt wirksamer inszeniert als Rembrandt mit diesem wie durch grüne Baumwipfel hindurchgegangenen Gold. Diese Gestalten sind verallgemeinernd in die Fülle menschlichen Daseins hineingesteigert. Das Herrenporträt mit reich auf die Schultern sich ergießendem Haar, auf der behandschuhten Linken der Jagdfalke; die Damen im Schmuck von Diamanten und Gold und Perlen, mit Pelz oder Spitzen und Stickereien. Die junge blonde Dame mit dem Fächer ist unter den vieren der eigentliche Typus. Wenn es richtig ist, daß die Schwägerin Rembrandts, Titia van Uylenburch, hier dargestellt ist, für die wir eine sichere Zeichnung besitzen, so könnte der Umbildungsvorgang vom gegebenen Modell bis zur Verklärung im Bild für diese Jahre kaum sinnfälliger bewiesen werden. Wir stellen die beiden Stücke zusammen[1]), die abgelauschte Naturstudie, die Frau über eine Handarbeit gebeugt, und die vornehme Dame, ohne Brille und Beschäftigung; mit der Linken an den einen Fensterpfosten fassend, sieht sie den Beschauer mit ihrem „tumb"-sanftmütig, taubenhaften Blick an. Wie schön ist ihr Fächer gemalt und die Broderien der Vorderbahn des Kleids und die Perlenreihen und das Spitzentuch! Immer schon hat Rembrandt Schmuck und schöne Dinge für eine besondere Augenweide gehalten und Figuren wie eine Auslage für schöne Stoffe und Kleinodien behandelt. Selten aber Bildnisse. Bei diesen bleibt in den dreißiger Jahren doch der Ausdruck des Gesichts das Vorwaltende. Nie hat sie der Künstler mit so geringen psychologischen Unkosten bestritten, wie wir das hier gewahren. Jene vier Bildnisse sind Menschen für den Ballsaal, mit demselben Ge-

---

[1]) Nach dem Vorgang von Schmidt-Degener, „Onze Kunst". 1913, 2, 1 ff.; dazu Kruse, „Die Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule im Nationalmuseum zu Stockholm", 1920, S. 47.

59. Bildnis der Titia, Rembrandts Schwägerin Zeichnung. Stockholm

60. Damenbildnis mit Fächer (Tizia?) London, Buckingham-Palaſt

sichtsausdruck für alle und jeden; sie entbehren der Intimität; sie haben nur den Beruf, zu strahlen wie die Kerzen und zu gefallen. Das Individuell-Ausdrucksvolle ist im Interesse der schönen Gesamterscheinung herabgedrückt; die Gesichter sind leer; die Hände haben etwas Aristokratisch-Gleichförmiges. In ihrem weichen Goldglanz gewinnen sie eine Schönheitsidealisierung, die Rembrandt sonst fremd ist, und auf deren fast unrembrandtschem Charakter ihr übertriebener Ruhm beruht. Es sind gute Statisten, die keinen Namen haben und keine Sonderempfindung, etwas, das Grillparzer mit den schönen Versen bezeichnet:

„Wie der Mensch, der müd am Sommerabend
Vom Ufer steigt ins weiche Wellenbad
Und von dem lauen Strome rings umfangen
In gleiche Wärme seine Glieder breitet,
So daß er prüfend kaum vermag zu sagen:
Hier fühl' ich mich und hier fühl' ich ein Fremdes."

Es hängt damit zusammen, was immer schon beobachtet worden ist, daß Rembrandt in diesem Augenblick gern junge schöne Mädchen und Frauen zu malen scheint, und daß diese Bildnisse den gleichzeitigen der Männer überlegen sind. Es ist, als suche sein Blick, dem jetzt die Einhüllung des schönen Tons wichtiger als der Gegenstand ist, das Kantenfreie und Typische, das unbeschriebene Blatt der holden Jugend, da Träume und Illusionen der harten Wirklichkeit den Zugang wehren, als lehne er das Durchgearbeitete und Schärfere der männlichen und älteren Züge, das Widerborstige, das die ruhige Oberfläche seines Tonbades stört, ab[1]). Wenn man gegen den säkularen Ruhm dieser Bildnisklasse etwas einzuwenden wagen darf, so richtet sich das Aber nicht gegen die Bildwirkung, die wunderwürdig ist, sondern gegen den Porträtausdruck. Es ist ein Glück für diese Werke, daß man sie in der Regel nur einmal in den Privatsammlungen ihrer Besitzer und in der gehobenen Stimmung

[1]) Vosmaer [2], S. 206, nennt diese Bildnisse „plus poétiques" als die der dreißiger Jahre. Bode findet die Männerporträte dieses Kreises nüchtern. „Studien", S. 408, „Rembrandtwerk", IV, Text S. 30, 35. Das Wesentliche an diesen nicht ganz gut formulierten Beobachtungen glaube ich oben ausgesprochen zu haben.

sieht, welche eine reiche Umgebung, die Pracht der Räume, der Duft der Blumen, der Blick durch große Scheiben auf einen englischen Rasen und auf die schönsten Tulpen hervorbringen. Dann umfängt ihr goldenes Gewebe den Sinn wie mit einem Rausch von Musik, und man glaubt, die schönsten Werke Rembrandts zu sehen. Bei öfterem Betrachten und zumal in einer öffentlichen Ausstellung können sie nicht anders als verlieren. Gegen die Porträte gehalten, die auf die Anatomie von 1632 folgen, ist der Rückgang im psychologischen Ausdruck erstaunlich; als Bilder, insofern Bilder auch Dekorationsstücke der Wohnung sind, mögen sie schöner sein; aber so geistvoll und unwiderstehlich die malerische Behandlung ist, die Köpfe sind geistlos und wissen nichts zu sagen, als sei jede tiefere Empfindung ausgeschaltet.

Der entscheidende Beweis für die Richtigkeit dieses Urteils, der ihm über die zufällige Geschmacksäußerung des Einzelnen hinaus Kraft gibt, würde indessen nur dann geliefert sein, wenn man Abbildungen der nämlichen Person aus verschiedenen Jahren vergleichen könnte. Diese Möglichkeit gewähren die Bildnisse Rembrandts und seiner Frau. Für Saskia haben wir das schöne Berliner Gemälde von 1642 und das Dresdener mit der roten Blume von 1641 gegen die lustige Dresdener Saskia von 1633 und das berühmte Kasseler Porträt [1]). Die großen Unterschiede entspringen nicht dem Wechsel im Befinden Saskias, ihrem zunehmenden körperlichen Leiden, sondern der Veränderung der künstlerischen Auffassung. Das Burschikos-Aggressive, fast Etudiantenhafte der dreißiger Jahre verschwindet nicht nur gegen das Matronale und Verklärte ihrer letzten Lebenszeit, sondern das Persönliche tritt gegen das Ideal von Distinktion, das Rembrandt beschäftigte, zurück. So zurückgehalten und gemäßigt bereits das Kasseler Porträt ist, so auffällig ist seine Profilstellung (s. zuvor S. 197 f.). Diese für Frauenbildnisse als undankbar geltende Wendung unterstreicht das Charakteristische auf Kosten des Schönen, und es ist kein Zufall, daß

[1]) Es ist heute üblich, allerhand Frauenbildnisse Rembrandts als Saskia zu bezeichnen. Und ebenso die von Knaben und jungen Männern als Titus, den Sohn der beiden. Doch muß man unterscheiden, wo Bildnisabsicht vorlag oder wo das frei benützte Modell aus der häuslichen Umgebung lediglich die Unterlage für ganz andere Bildabsichten bot.

61. Saskia Berlin

62. Herrenbildnis — London, Grosvenor Gallery

63. Damenbildnis — London, Grosvenor Gallery

64. Selbstbildnis — London, Heywood-Lonsdale

der Naturalismus des Quattrocento weibliche Profilbildnisse bevorzugt. Die Kasseler Saskia gehört durchaus der Richtung auf geistigen Ausdruck an. Die späteren Porträte sind en face und Muster des schönen Tons. Die Dresdener Saskia auf tiefdunklem Grund ist nicht so gut erhalten wie die junge Dame des Buckingham-Palastes. In den am besten erhaltenen Teilen vom Hals abwärts sind Kleid und Hände wundervoll zwischen Oliv und Rot gebadet, und auf dem Berliner Bild ist das Farbenkonzert des grüngoldenen Gesamttons, des blaugrünen Kostüms mit den mattroten Ärmeln, der Kette, die von den Schultern auf die Brust fällt, überaus herrlich. Die so charakteristisch emporgezogenen Mundwinkel sind Saskia verblieben; aber es ist eine wehmütige Freundlichkeit, und das Bildnis ist aus der Nähe des ausdrücklich Individuellen in die Ferne einer verklärten Erscheinung gerückt. Es ist fast wie mit Faust, dem Helena Kleid und Schleier zurückläßt, indes ihr Körperliches entschwindet und sich zu außerindividuellem Ideal verflüchtigt.

„Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt,
Ach, schon verrückt sich's!..."
. . . . . .

Die Selbstbildnisse Rembrandts in diesem Zusammenhang als Zeugnisse zu verwerten, könnte man einen Augenblick Bedenken tragen. Man kann beobachten, daß sich Künstler häufig im Selbstbildnis weniger radikal und unbefangen aussprechen als in der Darstellung fremder Personen; der allgemein menschliche Zug, an sich und die anderen zweierlei Maßstab anzulegen, verführt dazu, dem eigenen Bildnis nach irgendeiner Seite zu schmeicheln. Bei Rembrandt würde indessen ein solches Bedenken nicht zutreffen. Er hat in seinen Selbstbildnissen rücksichtslos die jeweils ihn beherrschende Kunstauffassung walten lassen, so daß diese Zeugnisse nicht nur nicht minderwertig, sondern vielmehr doppelt beweiskräftig sind. Er war zu sehr gewöhnt, sich lediglich als Gratismodell zu betrachten, wobei keinerlei persönliche Befangenheit die Sachlichkeit seiner Beobachtung und die Hingabe an das „Objekt" störte. Er ist der eigenen Person gegenüber so unparteiisch, daß er das Experiment irgendwelcher Kombination der Ausdrucks-

mittel am liebsten zuerst an sich selbst macht. Eitelkeit ist nicht der Grund, warum wir so viele Selbstbildnisse von Rembrandt besitzen [1]).

Wir wollen nicht diejenigen Selbstbildnisse der dreißiger Jahre heranziehen, wo es ganz offenbar ist, daß er sich als Studienkopf für das benützt, was die französische Schule „tête d'expression" nennt. Es wäre sehr interessant, dem Zusammenhang zwischen solchen Studien und dem Material an Köpfen, das er für seine dramatischen Historiendarstellungen jener Jahre und ihre leidenschaftlich erregten Gesichter brauchte, nachzugehen [2]). Das Kasseler Selbstporträt in der Sturmhaube wäre wohl noch dahin zu rechnen. Dagegen hat das prächtige Bild, das die Londoner Ausstellung zeigte [3]), weniger Nebenabsicht; es fesselt durch einen höchst lebendigen, kecken und selbstbewußten Ausdruck; das ist der junge Rembrandt, der den Leuten gern zeigte, wie eine Sache gemacht werden mußte, ein Maler und Beobachter, der den Dingen und Personen auf den Leib rückt, der etwas vom Draufgänger hat. Und damit vergleiche man nun die neue Auffassung etwa des Louvrebildes von 1637 [4]) oder des Selbstbildnisses der Londoner Natinalgalerie von 1640, eines der prächtigsten Werke von Rembrandt. Neben die geläufige, dem Derben zuneigende Darstellung der dreißiger Jahre gerückt, erscheint die Schärfe des Ausdrucks stark abgedämpft. Der psychologische Reiz ist zumal in dem Londoner Stück nicht geschwunden, aber versteckt; dem Temperament ist einige Gewalt auferlegt. Auf eine Brüstung gelehnt sieht Rembrandt mit einem kühl beobachtenden Blick, dem das Aggressive, aber auch das Gütige fehlt, aus dem Bild heraus; die lustig übermütige Energie ist nicht mehr zu spüren. Die Gesamthaltung ist jener erstbesprochenen Gruppe

---

[1]) Hierin unterschreibe ich völlig die Ansicht, die Bode gelegentlich ausgesprochen hat, „Graphische Künste", XIV (1891), S. 8, über die Rembrandts der Liechtensteingalerie in Wien.

[2]) Ich sehe nachträglich, daß Bode über das Verhältnis der Studienköpfe im allgemeinen zu den Historien Vortreffliches im zweiten Band des „Rembrandtwerkes", Text S. 19—21, bemerkt hat.

[3]) „Rembrandtwerk", III, Nr. 175, im Besitz von Kapt. Heywood Lonsdale. Der Londoner Katalog gab das Datum 1633; doch scheint die letzte Ziffer 8 zu sein. Bode, III, 14, sagt 1635. De Groot, „Verzeichnis" 576 ist unentschieden.

[4]) „Rembrandtwerk", III, Nr. 176. Das hätte nach meiner Meinung in den vierten Band gehört statt in den dritten.

65. Selbstbildnis — London, Nationalgalerie

65. 67. 63. Selbſtbildniſſe

von Bildnissen aus den Jahren 1641—43 sehr nahe. Elegante Kleidung, ein grüngoldenes Tonbad, das sammetweich die Erscheinung umhüllt, abrückt und in den Raum hineinschiebt. Am Kragen ist etwas zartes Rot und Gold. Alles, auch der Gesichtsausdruck, ist der Gesamtbildwirkung untergeordnet worden, und von dieser Seite ist es gewiß eines der schönsten Werke von Rembrandt. Dieselbe Beobachtung über die Ablenkung der Magnetnadel in seinem künstlerischen Schaffen läßt sich an den radierten Porträten wiederholen.

Auf dem Selbstbildnis mit Saskia (B 19) von 1636 (mit der seltsam kleinen Hand) tritt die Vulgarität seines Gesichts so stark hervor, daß man mit dem etwas zart gewordenen Frauchen Mitleid empfindet. Das Weiße im Auge wirkt durch den Schatten der oberen Gesichtspartie samt der knolligen Nase unangenehm scharf. Das Bildnis von 1638 (B 20) zeigt ihn mit unrasiertem Kinn- und Backenbart. Ein niederes Barett sitzt gerade auf dem Kopf, der durch diese Parallelhorizontale unverhältnismäßig breit und sehr gemein erscheint. Es ist von großem Interesse, die Änderungen, und man darf sagen, die Korrekturen festzustellen, die das Selbstbildnis von 1639 (B 21) aufweist. Viele halten es für das schönste Selbstbildnis Rembrandts, eine Meinung, die ich nicht teile. Doch kommt es hier auf ganz andere Dinge an. Neuerdings ist bemerkt worden, daß Rembrandt in dem Jahr, da dieses Blatt entstand, einer Gemäldeversteigerung in Amsterdam anwohnte, bei der Raphaels Bild des Grafen Castiglione, des Verfassers des Cortigiano, vorkam (jetzt im Louvre). Dabei hat sich Rembrandt das Bild schnell aufgezeichnet. Das Barett auf dem Kopf des Castiglione sitzt gerade und hat einen Überfall nach dem rechten Ohr, den Rembrandts Zeichnung verstärkt. Man will finden, daß hiermit die Idee zum Selbstbildnis von 1639 gegeben war, daß also der Raphaelsche Castiglione die Rembrandtsche Radierung stark „beeinflußt" habe. Vergleicht man aber diese Radierung mit der vorangegangenen (B 20), so ist offenbar, worauf es dem Künstler ankam. Das Barett sitzt nicht mehr gerade, sondern ist völlig auf das rechte Ohr geschoben und schief aufgesetzt; diese Art hat ja wohl etwas studentenhaft Herausforderndes, und im Ausdruck ist überhaupt noch ein Rest vom Bohémien dieser Jahre; der künstlerische Sinn und Zweck der Änderung ist indessen der, dem Kopf jene brutale Breite zu nehmen und

mehr Höhenrichtung zu verleihen. Da dies durch die steigende Linie der Kopfbedeckung zu erreichen war, so interessierte sich Rembrandt für eine solche Korrektur der natürlichen Kopfform; als er das vertikal herabhängende Barett des Castiglione sah, notierte er sich und übertrieb noch die Anordnung[1]). Das Interessanteste ist jedenfalls, und dies führt uns zum Gang unserer Hauptbetrachtung zurück, daß Rembrandt jetzt eine Wendung zum Konventionell-Vornehmen nimmt, daß er im Sinn der Italiener und Raphaels das Individuelle nach einem bestimmten Schönheitsideal hinüberkorrigiert, und daß er das Prinzip dieser Schönheit in einem der Natur gegenüber willkürlichen Tonbad findet, in welches getaucht seine Gestalten die Frische der Natur und die Schneide des psychologischen Ausdrucks verlieren.

Es gibt ein kleines radiertes Blatt von 1639 (B 109), das Liebespaar und der Tod; das Mädchen hat eine Blume in der Hand, wie gelegentlich Saskia einen Rosmarinzweig oder eine Nelke hält; der Aufbau ihrer Gestalt und das elegante Schreiten ist derart, daß ein französischer Kritiker ihr „grâce et noblesse" nachrühmt, ein Lob, das wirklich verdächtig ist und auf die Richtung, der Rembrandt in diesen Jahren zusteuert, ein scharfes Licht wirft. Der auch in dem Holland des siebzehnten Jahrhunderts schließlich zur Herrschaft gelangende italienisierend akademische Geschmack, der die schöne Linie und die Eleganz oder mindestens im Ton die „Schönheit" forderte, hat den Rembrandt des schönen Tons herausgegriffen und auf den Schild gehoben. Dieser Geschmack an einem „normalen" Rembrandt hat dazu geführt, daß einzelne seiner früheren Platten, wo dem Figürlichen ein heller Hintergrund gelassen war, von anderen Händen später die unerläßlich scheinende dunkle Tonbülle erhielten[2]).

---

[1]) Über jenen Zusammenhang zuerst Dr. de Groot im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XV (1894), S. 181. Man kann Ähnlichkeit und Beeinflussung betonen, aber ebensogut die großen Unterschiede. Bei vielen Anlehnungen Rembrandts an italienische Vorbilder ist weit charakteristischer, worin sie sich **nicht** gleichen, als worin sie übereinstimmen. „En tout cas, lorsque Rembrandt emprunte, il met sa griffe sur ses emprunts et il les rend neufs." Blanc, p. 111.

[2]) Hierauf hat Jordan im „Repertorium für Kunstwissenschaft", XIV (1893), 302, aufmerksam gemacht, dem sich W. v. Seidlitz, „Krit. Verzeichnis", 181, anschließt. Die Radierungen sind B 7, 292, 304, 349.

69 Der Goldwäger — Radierung

70. Der Kunsthändler Franceen — Radierung

Wie Rembrandt dem pſychologiſchen Individualiſieren gelegentlich geradezu ausweicht, zeigen drei Porträtradierungen in ſehr eigentümlicher Weiſe. Es ſind die Bildniſſe des Finanzbeamten Uytenbogaert, mit dem Rembrandt durch die Beſtellungen des Statthalters in Verkehr getreten war, des Kunſthändlers Francen und des ſpäteren Bürgermeiſters Jan Six (B 281. 273. 285.). Das Erſtgenannte wird in der Regel nicht nach der Perſon des Dargeſtellten genannt, ſondern führt den Namen: der Goldwäger. Ebenſo könnte man die beiden anderen: der Sammler und der Gelehrte nennen. Denn die Charakteriſtik iſt auf dieſen Blättern ſo ſtark auf Attribute und Nebendinge abgeſchoben, daß Beruf und Beſchäftigung ſtärker als die Perſon hervortreten. Die Amtsſtube, der Schreibtiſch, die Wage, die Geldkiſten und -ſäcke im einen Fall, die Kunſtgegenſtände und das Mobiliar des Sammlers, Bücher und Papiere auf den zwei anderen Blättern nehmen ſo viel Raum und Intereſſe in Anſpruch, daß man dieſe Bildniſſe der Genredarſtellung zurechnen möchte. Man muß ſagen, daß ein Maler ſich ſeine Porträtaufgabe leicht macht, wenn er ſie genremäßig behandelt, und die Helmholtz- und Mommſenbildniſſe von Knaus in der Berliner Nationalgalerie verdienen ihren Ruhm in keiner Weiſe, da man das Hervorheben von Nebenſachen — von anderen Mängeln nicht zu reden —, wo es ſich um die Wiedergabe bedeutender Menſchen handelt, wie eine künſtleriſche Feigheit und Unfähigkeit empfindet. Anders liegt die Sache, wo eine Perſon den Maler weniger intereſſiert, und er ſich durch genremäßige Reize zu helfen ſucht. Für jene drei Rembrandtſchen Radierungen kann man Beliebiges vermuten; daß ſie aber mit ihrer Hinwendung zum Genre eine Abſchwächung des Porträtintereſſes bekunden, iſt nicht zu beſtreiten.

Es wäre töricht, ſich in Fragen wie der vorliegenden beſtimmter zu äußern als nötig iſt. Den künſtleriſchen Weg Rembrandts kann man nicht mit der Schnur abſtecken. Es muß genügen, über *vorwaltende* Richtungen Klarheit zu verſchaffen.

Erinnern wir uns, was wir früher über die zeitliche Abgrenzung von Rembrandts Schaffensperioden beobachtet haben (S. 178 f.), über die Nachzügler, die eine in der Hauptſache von ihm aufgegebene Manier doch auch ſpäter noch zu finden pflegte, ſo darf es uns nicht wundern, eben in dieſen

vierziger Jahren einzelnen Bildnissen zu begegnen, die an die scharf charakterisierende Art der dreißiger Jahre erinnern, wenn auch die malerische Behandlung die spätere Zeit verrät. Eine solche, durch das beigesetzte Datum 1641 außer Zweifel gesetzte Ausnahme ist das Bildnis der Mutter von Jan Six, Frau Anna Wijmer („Rembrandtwerk", IV, Nr. 280). An diesem Beispiel einer uns wohlbekannten Persönlichkeit des Amsterdamer Patriziats kann man zugleich beweisen, wie irrig die gelegentlich geäußerte Meinung ist, die Einfachheit der Kleidung, insonderheit das Fehlen von Schmuck, lasse auf ein Modell aus kleinbürgerlichen und Handwerkerkreisen schließen. Das Bild der Mutter von Jan Six fällt eben durch den Mangel aller Schmucksachen — sie trägt nicht einmal Brosche oder Ring — so sehr aus der Übung der zuvor besprochenen gleichzeitigen Bildnisse von Damen, die mit Schmuck über und über behängt sind, heraus, daß man wohl an eine ausdrücklich formulierte Bestellung und an eine bestimmte Willensäußerung des Modells denken muß, welches im Geschmack jener Bildnisse der dreißiger Jahre gemalt zu sein wünschte. Die rundlichen Hände und überhaupt das Rundliche der ganzen Erscheinung sind vortrefflich ausgedrückt. Über der Sorgfalt, mit der nochmals, wie früher, Kragen und Manschetten ausgeführt sind (zu bemerken auch die Reuezüge an der rechten Schulter!), ist der Gesamteindruck des Mütterlich-Gesunden nicht zu kurz gekommen. Um dieses datierte Bildnis pflegt man zeitlich zwei nichtdatierte Damenporträte zu gruppieren, die berühmte Elisabeth Bas des Amsterdamer Reichsmuseums, die wir zuvor ihrem Geist nach in den Zusammenhang der älteren Bildnisse gerückt haben (S. 72 f.), und das bis jetzt nicht identifizierte [1]) Petersburger Frauenbild, Halbfigur im Sessel mit zusammengelegten

[1]) Ich halte die Frau für Baartjen Martens, die Frau des Rahmenmachers Doomer, die („Rembrandtwerk", IV, S. 144, nach Forschungen von A. Bredius) nebst ihrem Mann von Rembrandt gemalt worden ist. Ihr Sohn war Schüler Rembrandts. Das Gegenstück wäre also der berühmte „doreur", der jetzt in Amerika ist (IV, Nr. 275), und den ich im Original nicht kenne. Die Maße der beiden Bilder erlauben unsere Annahme. Der „doreur" wird zu 0,73 auf 0,54 m angegeben; die Petersburger Dame zu 0,76 auf 0,56. Solche kleine Differenzen begegnen auch bei den Gegenstücken IV, Nr. 283, 284, und IV, Nr. 290, 291. Das „Rembrandtwerk" gibt, sicher viel zu hoch greifend, der Frau etwa sechzig Jahre, der Petersburger „Katalog" „une cinquantaine". Am meisten bestimmt mich

71. Bildnis Frau Doomer — St. Petersburg

Händen („Rembrandtwerk", IV, Nr. 283). Hier ist etwas zum Ausdruck gebracht, woran man manchen Porträtmaler kann verzweifeln sehen, das bewegliche Muskelspiel der mageren unteren Gesichtshälfte an Kinn und Kiefern. Dieses Festhalten des Beweglichsten und Vorübergehenden, des Aufflackerns von Witz und Laune ist ein Meisterstück der Charakteristik. Gerade ein solches Zuspitzen und scharf auf den Grund Gehen ist es, was die Bildnisse des schönen Tons der vierziger Jahre zugunsten ihres Ideals von ruhiger Harmonie vermeiden. Wir mögen also annehmen, daß diese Ausnahmen bestimmten Wünschen der Besteller ihr Dasein verdanken, indes die allgemeine Richtung von Rembrandts Kunst bereits gewechselt und ein neues Bildnisideal erwählt hatte. Wie entschieden dieses Ideal wachsender Schönheit des Tons und verminderter psychologischer Schärfe verfolgt wurde, zeigen die Werke der Schüler aus dieser Zeit besonders deutlich, wovon die zwei Bildnisse von Ferdinand Bol in der Münchener Pinakothek (Nr. 338 und 339), die eine gefälschte Signatur: Rembrandt 1642 trugen, berühmte Belege sind.

Beispiele der genannten Art sollten die Forschung in Fällen vorsichtig machen, wo Stilcharakter und Zeitangabe eines Werkes nicht übereinstimmen. Sie sind eine Warnung vor leichtherziger Preisgabe einer urkundlichen Jahreszahl. Aus Italien kommt uns ein Beleg zu, der diese Warnung verstärkt. Ein Sammler bestellt bei Guercino in dessen späterer Zeit ein Bild ganz ausdrücklich in dessen „prima maniera", so daß man mit dem Nebeneinandervorkommen verschiedener Manieren zu rechnen gezwungen wird. (Ricci, „Rembrandt in Italia", p. 11.)

---

die große Gemeinsamkeit des geistigen Ausdrucks, wie er oft bei älteren Eheleuten begegnet, auf deren Gesichtern sich die vielen Jahre des Gemeinschaftslebens und -erlebens in einer zunehmenden Ähnlichkeit ausdrücken. (Inzwischen ist mein Vorschlag allgemein angenommen und das Petersburger Bildnis so benannt worden.)

Die Nachtwache als Porträtwerk.

Der Auftrag, eine Schützengesellschaft des zweiten Amsterdamer Wijks mit ihren Offizieren zu malen, mochte Rembrandt aus äußerlichen Gründen willkommen sein; aber nach manchen Seiten war die Bestellung unbequem. Wir glauben, deutlich gemacht zu haben, weshalb sich der Künstler in diesen Jahren der Landschaft als dem Gebiet des Individualitätslosen zuwandte, weshalb er in seinen Bildnissen das psychologisch Interessierende und ausgeprägt Charakteristische abdämpfte und in ein Vornehm-Allgemeineres übersetzte. Seelischer oder verstandesmäßiger Reiz trat vor dem Bemühen um einen bestechenden malerischen Vortrag zurück. Die Gesichter sollten im Bild nur als feiner akzentuierte Valeure inmitten einer unermeßlich reich abgestuften Folge von Tönen mitsprechen, und, wenn man es paradox ausdrücken will, eben das Porträtmäßige widersprach im Porträt dem augenblicklichen Ideal Rembrandts. Nun kam eine Bestellung, nicht etwa *ein* Bildnis zu malen, sondern deren sechzehn oder siebzehn in einem Rahmen, und von Leuten, denen wohl an der adeligen Haltung und dem schönen Vortrag weniger lag als manchem Einzelbesteller, der vielleicht von der kunstreichen Schminke Rembrandts sehr befriedigt war. Diese aber stellten sich, wenn man nach dem reichen Material, das uns die ande-

ren, den Wünschen ihrer Klienten folgsameren Maler zur Verfügung geben, urteilt, breitspurig hin und wünschten, in Gesicht und Gestalt möglichst en face, deutlich und vollständig auf die Nachwelt zu kommen. Es mußte Rembrandt wie einem Komponisten zumute sein, der einen breit strömenden polyphonen Satz im Kopf hätte und von dem Primgeiger, dem Klarinettisten und noch ein paar anderen angeredet würde, jeden mit einem schönen Solo zu bedenken. Rembrandt war nicht der Mann, solchen Stimmen Gehör zu geben. Er verfiel auf einen ganz ungewohnten Ausweg, seines Auftrages Herr zu werden, und man darf für sicher halten, daß er glaubte, was er selbst für notwendig und gut halte, müsse auch die Schützen befriedigen. In der Tat aber bestand ein Mißverständnis. Das Publikum nahm wohl den Maßstab von dem her, was er in der Zeit der Anatomie des Dr. Tulp geleistet hatte und schätzte ihn als Porträtisten danach ein: so wie sich Rembrandt inzwischen verändert hatte, konnte daraus leicht Unzufriedenheit entstehen, falls es nicht gelang, durch die Gesamtleistung den Beifall aller Kenner zu erzwingen.

Wer die Nachtwache unbefangen betrachtet, wird zugeben, daß, aus dem Zusammenhang herausgenommen, als Einzelporträt geprüft kaum ein einziger Kopf den Beschauer fesselt. Die Köpfe haben kaum mehr Porträtausdruck als die toten Dinge, Kostümteile, Waffen u. dergl. Man mag Kopf für Kopf durchgehen und wird z. B. nicht einen finden, der es an Energie und Schönheit des Ausdrucks mit jenem prachtvollen weißhaarigen Alten aufnehmen könnte, der auf dem großen Schützenbankett des van der Helst mit dem Pokal an den vorn sitzenden Kameraden herantritt. Diese Gestalt (auf der linken Bildhälfte) ist in ihrem schwarzen Kostüm mit den gelben Tupfen, in der großen Freundlichkeit ihrer Haltung, Bewegung, Kopfneigung wirklich unvergeßlich. Jeder Anfänger kann nun die Gründe vorrechnen, warum das große Werk van der Helsts, das früher im gleichen Raum des Reichsmuseums mit der Nachtwache aufgestellt war, die Konkurrenz mit Rembrandt nicht aufnehmen kann. Wenn es aber als Ganzes unter Rembrandt steht, so hindert das nicht, festzustellen, daß die Einzelbildnisse der Nachtwache nicht die Kraft derer van der Helsts besitzen, freilich auch nicht erstreben. Aus dem Jahr der Nachtwache 1642

gibt es Einzelbildnisse des van der Helst wie das Bürgermeister Bickersche Ehepaar, der Mann in Amsterdam Nr. 473 (1139), die Frau in Dresden Nr. 1595 von einer fast Rubensschen Lebenskraft in den Zügen. Das Walenwaisenhaus von Amsterdam besitzt ein Gruppenbild van der Helsts von 1637, das zu den mächtigsten Bildniswirkungen gehört und bedauern läßt, daß Helst diese hohe Jugendkraft nicht hat behaupten können. Absichten aber und auch Fähigkeiten dieser Art lagen der Dynamik von Rembrandts künstlerischem Geist in diesen Jahren fern. Man hat den Eindruck eines bewußten Nichtwollens, die Köpfe durch den Ausdruck geistiger Energie fesselnd zu machen, eines absichtlichen Ertränkens ihrer Individualität im Tonmeer der Gesamtwirkung. Bei Halbfiguren läßt man es gelten: doch besitzt die Kasseler Galerie eine ganze Figur derart, lebensgroß, von 1639. Sie gehört so sehr in den Zusammenhang der Nachtwache, daß sie sogar als angebliches Bildnis des Hauptmanns Cocq in Anspruch genommen worden ist. Ein feiner Herr mit Mäntelchen und Hut, zur Bequemlichkeit ein wenig angelehnt und aufgestützt. Ein Handschuh ist ihm auf den Fußboden gefallen. Die Tonschönheit ist kaum zu übertreffen. Aber man verzeihe: Rembrandt fängt langsam an, etwas langweilig zu werden. Die Konsequenz des Künstlers wird so erstaunlich, daß man versucht ist, in seinen Vorstellungskreis etwas tiefer einzudringen.

Rembrandt hatte sich vom Anbeginn seiner Laufbahn stark auf den physiognomischen Ausdruck verlegt. Wenn man sehen will, welche Fortschritte ihm in der dramatischen Belebung einer Szene gelungen sind, muß man etwa den angestaunten reuigen Judas der frühen Leydener Zeit neben ein radiertes Blatt wie Josef, seinen Traum erzählend, von 1638 (B 37) halten. An den dreizehn kleinen Figuren dieses Blattes ist der Grad der Teilnahme, mit dem sie der Erzählung Josefs folgen, erstaunlich ausgedrückt. Vergleicht man aber weiter die dreizehn Köpfe dieser elf Zentimeter hohen Miniatur mit den Köpfen der geräumigen Nachtwache, so ist offenbar, daß Rembrandt jetzt etwas ganz anderes suchte als den Ausdruck. An sich selbst gemessen ist er nicht etwa ein schlechter Bildnismaler geworden. Die Wahrheit ist, daß er jetzt überhaupt kein Bildnismaler sein wollte, und daß er die Individualisierung der Dinge und Personen zugunsten ihrer

72. Van der Helſt, Schützenmahl, 1648. Ausſchnitt Amſterdam

73. Joseph erzählt seinen Traum Radierung

optischen Gesamterscheinung ablehnte. Rembrandt scheint für den Augenblick die Ausscheidung aller nicht visueller Faktoren aus dem Kunstwerk und die Beschränkung auf die Wiedergabe der sozusagen mechanischen Eindrücke der Gegenstände auf die Netzhaut zu wünschen. Rembrandt will in der Nachtwache nicht so und soviele einzelne Personen mit Berücksichtigung ihres verschiedenen Charakters malen, sondern eine Menge, die vorwiegend den *Eindruck* schnellen Vorübereilens hinterläßt.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet verwandelt sich jeder gegen den angeblichen Porträtisten gerichtete Tadel in ein Lob. Der Eindruck einer vorübermarschierenden Menge, etwa eines Zuges Soldaten, ist ein ganz anderer als der ruhig stehender Figuren. Alle scheinen ungefähr dasselbe Gesicht zu haben; das Typische herrscht vor, wie wenn die Witzblätter den Soldaten oder den Professor oder den Studenten zeichnen. Die Gesichter der Personen der Nachtwache haften auffallend wenig im Gedächtnis des Beschauers, vielleicht mit Ausnahme des ganz links mit Helm und Partisane auf der Balustrade Sitzenden. Dieser nimmt an der Bewegung nicht teil. Für die anderen soll der Eindruck entstehen, als habe der Beschauer keine Zeit, sich für ihre Gesichter zu interessieren; bei manchen Köpfen wird durch Andeutung von Augen, Mund, Nase ein Gesicht nur gleichsam suggeriert. Dies ist einfach meisterhaft gegeben. Der mit dem hohen Filzzylinder hinten über dem Hauptmann hat ein fast teigiges Gesicht, wie man es bei Zirkusclowns maskenhaft zugeschminkt sieht, um nicht mehr Modellierung zu geben als nötig ist. Auch gilt für die hellbeleuchteten Gestalten dasselbe wie für die des Hintergrundes; trotz ihres bevorzugten Platzes im Bilde sollen sie nicht wie Bildnisse wirken. Vielleicht daß der Leutnant die Hauptrolle im Licht, die ihm zugeteilt wurde, damit büßen mußte, daß er einen Gesichtsausdruck bekam, den die Italiener „antipatico“ nennen würden. Keiner soll als einzelner fesseln; als Menge sollen sie vorüberziehen.

Es war also eine sehr klare künstlerische Vorstellung, der Rembrandt Ausdruck geben wollte; nur entsprach sie schwerlich der Meinung der Auftraggeber. Er wollte keine Personen und keine Bildnisse, sondern Statisten: Offiziere, Schützen, Volk. Von diesem Gedanken beherrscht, hätte

Rembrandt zur Gestaltung einer Massenszene geführt werden können, die ohne eigentliche Protagonisten jedem Teilnehmer eine ungefähr gleich große Rolle zuweist, und wobei jeder unbedingt der Gesamtdisziplin untergeordnet ist. Bis zu diesem Äußersten ist Rembrandt aber nicht gegangen. Wie die Nachtwache geworden ist, kann man sie nicht im angegebenen Sinn als eine Massenszene bezeichnen. Aus den tatsächlichen Bedürfnissen seines künstlerischen Empfindens ging ein Mittleres hervor, das wir später genauer ins Auge fassen müssen.

Rembrandt und die herkömmliche Komposition von Gruppenbildnissen.

Wenn Rembrandt als jüngerer Mann etwas darin gesucht hat, die überlieferte Fassung häufig verlangter Gegenstände zu verlassen und sie originell und überraschend zu formulieren, wenn er sich später einfacher, gelassener und duldsamer gegen das Üblichgewordene gezeigt hat, so wird man in seinem Verhalten gegenüber den Gruppenbildnissen nichts davon Verschiedenes erwarten. Der späte Rembrandt der Wardeine der Tuchmacher ist in der Anordnung dieses Gemäldes völlig auf das gewohnte Gleis solcher Darstellungen zurückgekehrt. Er mochte selbst das Gefühl haben, daß sich seine Originalität nichts dabei vergebe. Der jüngere Rembrandt der Anatomie des Dr. Tulp und der sogenannten Nachtwache tritt dagegen in der Komposition der Gewohnheit des Publikums und der Maler entgegen.

Die natürliche Freude geselliger Verbände, sich gemeinsam konterfeien zu lassen, reicht in den nördlichen Niederlanden noch in die katholische Zeit zurück. Die Bischofsstadt Utrecht bewahrt eine Bildnisreihe von Mitgliedern der St. Johannesbruderschaft, die sich als Jerusalempilger, Palmen in den Händen, von der Hand des Jan van Scorel in Brustbildern für ihre Kapelle haben malen lassen. Auch weiterhin begegnet im sechzehnten Jahrhundert diese reihenartige Anordnung von Halbfiguren, auch wohl zwei Reihen übereinander, als säßen sie in den Kanonikerbänken des Kirchen-

chors, die hintere Reihe über die vordere um ein paar Stufen erhöht. Und auch das Motiv pflanzt sich fort, daß die Bildnisse durch Attribute in den Händen näher bestimmt werden. Wie die Palme den Palästinafahrer, so bezeichnen Waffen in den Händen oder Geräte des Tischgedecks, wobei wohl auch einer einen Hering in der Hand halten mag, die Mitglieder einer Schützengilde, von der wir bemerken sollen, daß sie auch zu gemeinsamen Mahlzeiten bei Gelegenheit sich vereinigt[1]). Indem sich diese Sitte der gemeinsamen Bildnistafel immer mehr festsetzt, während sich in den südlichen Niederlanden die Gewohnheit der Gildegenossen, ein Altarblatt in die Gildekapelle zu stiften, mit der alten Religion forterhält, dringen schrittweise verändernde und belebende Elemente in das Schema der üblichen Bildnisreihen. Es melden sich Darstellungen mit ganzen Figuren, die nun auch Bestimmtheit der räumlichen Umgebung verlangen, Fußboden, Wände, Ausblick ins Freie. Aus den Bildnissen mit Attributen des Vereinszwecks oder Vereinslebens scheinen sich erzählende Darstellungen aus der Vereinstätigkeit bilden zu wollen. So übernimmt das siebzehnte Jahrhundert den überlieferten Typus. Die Chirurgen lassen sich um ihr wissenschaftliches Objekt, eine Leiche oder ein Skelett, gruppieren, die Regenten oder Regentinnen eines Spitals oder einer Stiftung um den Tisch, mit Geld, mit Rechnen, mit Schreiben beschäftigt, die Schützengesellschaften am häufigsten beim Bankett, wobei die Tafel zunächst den Vorteil hat, die Gesellschaft in eine vordere und eine hintere Reihe zu trennen, das alte Reihenschema also noch nicht ganz aufgegeben wird. Hierbei wird, was anfangs nur zögernd geschieht, die herkömmliche Stirnstellung jeder Figur verlassen. Profilstellungen treten ein, und die Reihen lösen sich in einzelne Gruppen auf. Wenn schon früh ein bewegtes Spiel gestikulierender Hände beliebt war, was dann den Eindruck macht, als unterhielten sich die so Dargestellten mit dem Beschauer, aber bei der herrschenden Stirnstellung nicht mit dem Nachbar im Bild, als redeten sie alle gleichzeitig auf den außen stehenden Beschauer ein, so wird

[1]) „Staen met Jerusalemveeren, andere met bogen, pijlen en sulck geweer, als op yders doelen wierd gebruyckt, ende met peeckelharingen, cannen, glasen en spijsen, darbij men gewoon is, sich vrolijck te maecken.“ Bontemantel, I, 187.

bei aufkommender Profilstellung und -haltung die Gebärdensprache ein wesentlicher Hebel der Zusammenfassung einzelner zu Gruppen. Dazu kommt, daß nicht mehr alle gleichmäßig sitzen oder stehen, sondern daß, wenn etwa die Mehrzahl der Schützen beim Mahl sitzt, Einzelne stehen oder sich eben erheben, daß andere grüßend, den Hut abnehmend, hinzutreten usw., daß sich kurzum aus diesem mannigfachen Wechsel von Ruhe- und Bewegungsmotiven eine bereicherte Silhouette der Gesamtgruppe ergibt. Neben dem größeren Reichtum der Einzelmotive wird auch die Gesamterfindung mannigfaltiger. Regenten, die um den Tisch versammelt sind, weisen die Kleinodien ihres Hauses vor, Schützen werden nicht nur bei Mahlzeiten geschildert, sondern wohl auch vor ihrem Vereinshaus freier auf einer Treppe angeordnet oder, dem Magistrat der Stadt feierlichen Kirmeßbesuch abstattend, wobei ihnen ein Ehrenwein gereicht wird, dies mit dem Hauptkontrast einer Gruppe von Sitzenden und einer von Stehenden. Durch alle diese offenkundigen Bemühungen, das Schema der Gruppenbildnisse zu beleben, darf man sich nun über eines nicht täuschen lassen. Es handelt sich nicht um Verwandlung der Bildnisgruppe in ein Drama, in eine Erzählung, deren Träger die Porträtierten allmählich würden, sondern das Bildnis bleibt immer Hauptaufgabe, und die gefällige, scheinbar dramatische Anordnung steht nicht in zweiter, sondern in vierter oder fünfter Linie des Interesses[1]). Hierfür sind die Werke von Franz Hals besonders belehrend. Seine Schützenbankette für Darstellungen von Gelagen, also für Historien, und nicht für Gruppenporträte zu halten, wird man leicht durch die staunenswürdige Lebendigkeit der Einzelfiguren verführt. Es hat vielleicht, von Rubens abgesehen, nie einen Künstler gegeben, der so wie Hals

[1]) Sehr richtig H. Riegel, „Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte", I, 69 f. „Die Schützenstücke haben ihren Schwerpunkt in der Wiedergabe der einzelnen Personen. Man muß sie der holländischen Bildnismalerei einfügen." Es ist ein verkehrter Einfall von A. Springer gewesen, in einem an Gesuchtheiten und Halbwahrheiten reichen Aufsatz über Rembrandt („Bilder aus der neueren Kunstgeschichte", zweiter Band) die Schützenstücke als Historienbilder zu betrachten. Richtig auch D. C. Meijer („Oud Holland" [1886], S. 201): „De schuttersstukken zijn nu eenmaal geen historiestukken, geen voorstellingen van feiten . . . Het zijn eenvoudig groepenportretten, waaraan de schilder soms, om aan de voorstelling levendigheid bij te zetten, een of andere handeling, naar zijne fantazie, verbond."

großen Kompositionen in allen ihren Teilen die Frische unmittelbarer Naturstudien zu bewahren verstanden hat. Diese Menschen sehen aus, wie ohne weiteres nach dem Modell in das Bild hineingemalt, nicht auf Grund von Einzelstudien in das kunstvolle Gefüge einer Komposition hineingestellt und übertragen. Weil der Beschauer sich von jeder Einzelgestalt so lebendig gepackt fühlt, erfährt er die Täuschung, als sei auch das Ganze ebenso lebendig, während dieses Ganze eben doch nur ein lebendes Bild ist, bei dem sich ein jeder Einzelmitwirkende wichtiger vorkommt als das Ganze. In dem Haarlemer Schützenbild von 1633 finden wir denn auch Hals das Motiv des Gelages aufgeben; er bringt eine Hauptgruppe von Sitzenden und Stehenden links vom Beschauer, und eine etwas untergeordnete Gruppe rechts um einen Tisch mit Karten und Büchern versammelt. In dem Schützenstück von 1639 gar kehrt er zu der alten Reihenanordnung zurück. Diese Paradeaufstellung ist für den Zweck dieser Bilder die aufrichtigste. Jedermann bezahlte sein Bildnis und wollte womöglich mit seinem schönen Kostüm gesehen sein. Auf allen diesen Gruppenbildern ist zu bemerken, daß jeder einzelne auf seiner Schärpe oder an einer beliebigen Stelle eine Nummer aufgemalt trägt. Diese Nummern verweisen auf eine dem Bild als Staffel beigegebene Tafel, welche das genaue Personenverzeichnis und die Rangbezeichnungen enthält. Noch in der Anatomie des Dr. Tulp hat sich Rembrandt diesem Brauch gefügt, und man bemerkt die Nummern teils über den Köpfen, teils auf die Kostüme gemalt, während eine Figur ein Blatt Papier hält, auf dem die Nummern mit den entsprechenden Namen der acht Porträtierten verzeichnet stehen. Jeder wünschte also von Mit- und Nachwelt namentlich gekannt zu sein und zumal auf den Schützenbildern, wo die schwarze Kleidung der Regentenstücke entfiel, einen Beweis seines Kleiderluxus zu geben. Manchmal ist, wie auf den Modetafeln der Schneidermeister, das Kostüm zur Hauptsache geworden.

Wie sehr im ganzen der Nachdruck auf der Bildnisdarstellung lag, zeigt Hals unter anderem auch daran, daß er seine Figuren als Kniestücke gibt und die Füße vom Rahmen abschneiden läßt. Eine Historie von vielen Figuren, sagen wir: Das Abendmahl ist nie so dargestellt worden; hier pflegen die Apostel ihre Füße zu haben. Historien mit Halbfiguren sind doch nur

74. Dirk Jakobsz, Schützenstück, 1529 — Amsterdam

75. Werner van Valckert, Regentenstück — Amsterdam

Ausnahmen und beschränken sich auf wenige Figuren. Unter den vielen holländischen Malern, die vor und neben Rembrandt Gruppenbildnisse gemalt haben, verrät nur einer ein gewisses Erzählerbedürfnis, eine Neigung zu erzählender Malerei, Werner van Valckert. Von ihm besitzt das Reichsmuseum Darstellungen aus dem Amsterdamer Waisenhaus, allerdings Figuren von nur ungefähr ein Drittel Lebensgröße, die nicht die Vorstandsherren und -damen in Porträtpose, sondern reichbewegte Gruppen aus dem Innern des Waisenhauses, Kinder, die gewartet und gepflegt werden, dazwischen die Mitglieder des Vorstandes und der Verwaltung, zwanglos sich bewegend, zeigen, also keine Repräsentationsstücke, sondern Schilderung des Wirkens in dem Geschäft des Tages. Valckert hat auch Regentenstücke herkömmlicher Art gemalt; doch verleugnet er auch dann nicht seine Freude an genrehaftem Erzählen. Auf dem Bild der Regentinnen des Aussätzigenspitals malt er im Hintergrund in kleinen Figürchen das Mahl des Reichen und am Fuß der Treppe daneben den armen aussätzigen Lazarus, dem die Hunde die Schwären lecken, und auf dem entsprechenden Porträtbild der Vorstandsherren sieht man die nämlichen Szenen vom armen Lazarus in plastischem Relief an der Architektur des Hintergrunds, Lazarus mit den Hunden, Lazarus in Abrahams Schoß, und ein drittes, teilweise verdecktes, vermutlich den Reichen in der Hölle verschmachtend (Reichsmuseum Nr. 1462 und 1461 = 2351, 2350). Auch in einem Regentenbild des Elias (Nr. 335 = 889) findet sich auf einem an der Rückwand angebrachten Gemälde eine erzählende Darstellung aus der täglichen Verwaltung. Im ganzen aber fügen sich die Maler dem Übereinkommen, das nun einmal galt. Sie lassen ihre Figuren wie richtige Bildnisse aus dem Bild heraus den Beschauer ansehen; die Elemente von Handlung haben nur attributiven Charakter, wie es von Haus aus bei dieser Gattung der Fall gewesen, und sie beschränken sich, gewisse stereotyp gewordene Genrezüge zur Belebung einzufügen. Dahin gehört auf den Regentenstücken der fast regelmäßig vorkommende Diener, der durch Barhäuptigkeit, d. h. abgenommene Kopfbedeckung, von den sich bedeckt haltenden Herren unterschieden ist. Häufig beugt er sich zwischen die Gruppe der sitzenden Herren und überbringt etwas Geschriebenes. Bei Regentinnen entspricht ihm eine Dienerin. Auf Schützenstücken erscheint die Zahl und

Art der Genremotive gleichfalls herkömmlich eingeschränkt. Die gewöhnlichen sind ein Sichbegrüßen, allerhand Beschäftigung mit Essen und Trinken, als da sind: eine Pastete anschneiden, das leere Glas umdrehen, die Nagelprobe machen[1]). Mit diesen und ähnlichen Zügen soll nichts weiter erreicht werden als der Monotonie entgegenwirken, die bei Gruppenbildern von so bedeutendem Umfang, durchschnittlich zwei Meter Höhe und drei bis sieben Meter Breite, und einer durchschnittlichen Anzahl von fünfundzwanzig lebensgroßen Figuren ohne eigentliche Handlung unvermeidlich wäre, wollte man sie ausschließlich nach der Rücksicht auf das deutliche Gesehenwerden anordnen. Die Beurteilung muß jedenfalls daran festhalten, daß die Maler durch den Willen der Besteller aufs stärkste gebunden waren, und daß sie angesichts solcher wertvoller Bestellungen nur soviel an dramatischer Würze hinzutaten, als ihrem Gewissen unerläßlich schien, aber nicht nötig hatten, das gewohnte Herkommen im Maß dieser Zutaten zu überschreiten, da keine Kritik in diesem Fall *mehr* von ihnen verlangte, als Ähnlichkeit der Bildnisse und Güte der Malerei. Die Kunst schien sich bei diesem Zwang nicht groß zu beklagen; ihre Leistungen haben in der Eigentümlichkeit des Fachs ein auffälliges Sondergut holländischer Kunst geschaffen, über dessen ästhetischen Wert man verschiedener Meinung sein kann[2]). Waren die Herren Chirurgen und die Direktoren und Leiterinnen

[1]) Das Abfeuern einer Flinte hat vielleicht Rembrandt in der Nachtwache zuerst als Motiv mit aufgenommen. Ich nehme an, daß es van der Helst von da entlehnt hat, da sein Schützenstück des Roelof Bicker (Reichsmuseum Nr. 477 = 1134), das bisher 1639 datiert wurde, von Sir („Oud Holland", XI [1893], S. 100) zu 1643 versetzt worden ist. Übrigens wirkt das Motiv inmitten der ruhigen Haltung aller Figuren hier sehr gewaltsam. Aus dem gleichen Jahr 1643 ist das Antwerpener Schützenstück vom jüngeren Teniers (Eremitage), wo im Hintergrund Flintenschüsse abgegeben werden.

[2]) Diese Malereien sind denn auch von den Zeitgenossen gehörig beachtet worden. Bontemantel, I, 188, sagt: sie seien „van de voornaemste meesters gemaeckt, dat die waerdich sijn bij de inwoonders en vremdelingen met opmerckinge bespeculeert te werden; waerwan de vornaemste sijn op de salen van de Kleveniers- en Voetboochsdoelen." Neuerdings hat A. Riegl, „Das holländische Gruppenporträt" („Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", Band 23 [1902], S. 71—278), eingehend die Gesamtentwicklung dieser Kunstgattung in Amsterdam und Haarlem studiert. Die Arbeit ist reich an guten, ja trefflichen Bemerkungen, als Ganzes aber von einer pseudowissenschaftlichen Scholastik eines fertig mitgebrachten Systems allgemeiner Vorstellungen dermaßen beherrscht, daß ihr Wert dadurch sehr herabgemindert wird.

der großen Wohltätigkeitsstiftungen immer nur ein enges Kollegium von wenigen Personen, so tritt uns in den Schützenbildern das Selbstgefühl und der Nationalstolz schon in breiteren Schichten entgegen. Die Schützen, und zumal die von Amsterdam, nahmen an dem außerordentlich gesteigerten Lokalpatriotismus teil, welcher in dieser Stadt einen wohlbegründeten, zu Zeiten nicht ungefährlichen Sondergeist nährte. In den zwanziger Jahren des Jahrhunderts war der Versuch vorgekommen, dieses Bürgermilitär gegen seine Offiziere aufzuhetzen; der Eifer der rechtgläubigen Geistlichkeit hatte die Offiziere, die den großen Familien angehörten, im Verdacht, daß sie die Ketzerei der Remonstranten dulden wollten, und ging so weit, die Schützen ihres Eides an die Vorgesetzten ledig zu sprechen, wenn der Glaube in Gefahr sei. Dies war doch ein Augenblick, in dem sich das stolze Amsterdam eine Garnison von Soldaten des Statthalters ausbat. Aber die ruhigen Zeiten kamen wieder; Amsterdam empfing mit höchster Würde die Königinwitwe von Frankreich, Maria von Medici, die Feindin des Kardinals Richelieu, mit dem doch die sieben Provinzen in verbriefter Allianz lebten. Die Schützen standen Spalier und ließen ihre Flinten knallen. Nun trat man in die Jahre, die dem Abschluß des Münsterschen Friedenswerkes vorangingen, welches Holland die langumkämpfte Unabhängigkeit und Souveränität unter der Garantie von ganz Europa bringen sollte. Es waren Zeiten heftiger Parteiung. Die Allianz mit Frankreich verlangte, daß man nicht ohne dieses Land Frieden schloß. In der Tat aber kam es zu einer Vereinigung zwischen Holland und Spanien, indes Frankreich den Krieg gegen Spanien auch ohne das „verräterische" Holland weiterführte. Hier hatte wieder einmal die Amsterdamer Politik entschieden. „Ces coquins d'Amsterdam," sagte später Wilhelm II. von Oranien in seinem Groll, „ils ont fait la paix"!

Die Amsterdamer Schützen des siebzehnten Jahrhunderts waren nicht mehr die Gildebrüder der alten Zeit, die zu ihrem Vergnügen nach dem hölzernen Papagei auf der Stange schossen. Es waren Schützenkompagnien und keine Zünfte mehr, und die alten Doelens waren Zunfthäuser ohne Zunft. In den siebziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts unter dem Regiment des Herzogs von Alba waren durch Verfolgung und Auswande-

rung die drei alten Schützengilden ins Wanken gekommen; sie wurden, als wieder geordnete Zustände eintraten, nicht hergestellt, sondern mit dem Bürgermilitär der städtischen Quartiere („wijken“) verschmolzen und standen also mit diesem seit 1580 unter dem städtischen Kriegsrat, der sie in Eid und Pflicht nahm, der Obrigkeit zu gehorchen. Ihr Dienst war in der Regel auf die Stadt Amsterdam beschränkt; doch mußten sie sich in Zeiten der Not auch an die Grenzen der Provinz Holland schicken lassen, was im Spanischen Krieg vorkam. Indessen machte die Stadt ungern davon Gebrauch, weil man fand, daß der Dienst draußen die bürgerlichen Schützen demoralisiere, und schickte in diesem Fall lieber Söldnertruppen. Die Schützen hatten Exerziermeister („drilmeesteren“) und galten vom soldatischen Standpunkt als der geworbenen Stadtmiliz kaum nachstehend. Ihre Offiziere waren, dem Charakter der Bürgerwehr entsprechend, aus den regierenden Familien von Amsterdam, und eine Hauptmannsstelle gab sichere Anwartschaft auf die große städtische Ämterlaufbahn. Trotzdem die Offiziere vornehme Herren waren, scheint das dienstliche Verhältnis zu den Untergebenen gut gewesen zu sein. Dies zeigte sich 1672, als nach der großen Regierungskrise die städtischen Ämter in oranischem Sinn gereinigt wurden. Es war die Frage, ob die Proskribierten nicht wenigstens den militärischen Rang behaupten könnten, und in diesem Sinn wurden die Mannschaften mehrerer Kompagnien vorstellig, ihre Hauptleute behalten zu dürfen. Hierauf antwortete eine „elucidatie“ Wilhelms III. mit Nein und bekräftigte also ausdrücklich den politischen Charakter der Offiziersstellen. In dem gleichen Jahr waren die Zunfthäuser, die Doelens, von der Stadt eingezogen worden, um in der Geldnot des Krieges gegen Frankreich und England sich ihrer Einkünfte zu versichern. Die Regenten wurden abgedankt („mortifiziert“), die Häuser vermietet, die Kunstschätze allmählich anderweit untergebracht. So ist über die Nachtwache 1715 beschlossen worden, daß sie in das Rathaus übernommen werden solle. Als es zur Ausführung kam, ist das Bild, um es einer vorhandenen Wandfläche anzupassen, an den Rändern verstümmelt worden. Seit langem waren die Regenten und die Zunfthäuser das einzige gewesen, was von den Schützenzünften übergeblieben war. Das Scheibenschießen war abgekommen, die

schönen, mit Bäumen bepflanzten Schießstände waren verbaut, und Straßen an ihrer Stelle angelegt worden. Die Einkünfte der alten Schützenzunfthäuser, die, wie man sich denken kann, durch den Verkauf dieser Bauplätze sehr gesteigert wurden, machten die Regentenstellen zu gesuchten Sinekuren des Patriziats; schon der Bürgermeister Cocq hatte eine Reform versucht; die Not des Jahres 1672 gab dann den längst erwünschten Anlaß zur Konfiskation. Die Schützenorganisation, die mit den Doelens längst nur den Namen gemein hatte, wurde von diesen Verfügungen nicht berührt. Ihr Flor nahm mit dem außerordentlichen Anwachsen von Amsterdam durch das ganze Jahrhundert zu. Seit 1620 nach den Stadtteilen in zwanzig Kompagnien geteilt, wurde ihre Zahl nach dem mißglückten Staatsstreichversuch Wilhelms II. 1650, der zur Parlamentsherrschaft führte, auf vierundfünfzig erhöht. Seitdem waren sie in fünf Regimenter von durchschnittlich elf Kompagnien eingeteilt und hießen nach der Farbe ihrer Fahnen das blaue, das gelbe usw. Regiment.

Schützen von Amsterdam waren es, die ein Dutzend Jahre vor dieser Zeit zu Rembrandt kamen und ein Gruppenbild in Auftrag gaben. Wenn Rembrandt diese Bestellung in einer von allem Herkommen abweichenden Art ausführte und sich darin nicht stören ließ, so ist es töricht, ihn wegen seiner Neuerung und des darin bekundeten Genies zu preisen. Die sogenannte Nachtwache ist eines der größten Werke Rembrandts, aber sie ist nicht das beste unter den gemalten holländischen Schützenstücken. Vielmehr darf in dem, was sich der Künstler erlaubte, ein Zeugnis der ungeheueren Autorität und des widerspruchslosen Ruhmes, in dem er anfangs der vierziger Jahre stand, erblickt werden [1]).

Für einen Meister von so lebhaftem Gefühl für geschlossene Wirkung, für konzentriertes Licht, für Ausdruck des Augenblicks, von solcher Empfindlichkeit gegen Störung und zerstreuende Ablenkung war ein Gruppen-

[1]) Für so außergewöhnlich bewegte Figuren wie auf der Nachtwache hat sich eine Art von Vorläufer in einem Schützenstück von 1581 gefunden. Es ist nur in einer (dem Ketel zugeschriebenen) Zeichnung erhalten. „Oud Holland", 24, 1906, S. 106, abgebildet.

bildnis mit gleichverteiltem Intereſſe eine große Schwierigkeit, in ſeinen jüngeren, heftigeren Jahren vielleicht eine pſychologiſche Unmöglichkeit. Dies hat ihn bereits, als er die Anatomie des Dr. Tulp zu malen hatte, von ſelbſt dazu geführt, irgendeine vereinheitlichende Handlung zu erfinden und ſeinen acht Modellen Anteil an ihr zu geben. So wich er dem Schrecken aus, acht Perſonen neben- oder hintereinander aus dem Rahmen herausglotzen zu ſehen, und zwang ſeine Figuren zuſammen, auf die Gefahr hin, daß empfindliche moderne Kritiker das Reſultat etwas theatraliſch finden würden. Entſtand alſo gleich hier für ihn ein Problem, wo zehn andere ſich ruhig dem Herkommen fügten und dennoch künſtleriſch auf ihre Koſten kamen, ſo mußte ſich bei jedem ähnlichen Auftrag die Schwierigkeit wiederholen. Er mußte verſuchen, das Nebeneinander in irgendeine Kauſalitätsbeziehung zu bringen, um aus dem Mehrfachen eine Einheit zu entwickeln. Auf dem Dresdener Doppelbildnis, wo er ſich mit ſeiner Frau gemalt hat, iſt es eine Genreſzene in der Art der ſprichwörtlichen Rede: Wein, Weib und Geſang geworden. Wenn das andere Doppelbildnis, der früher ſogenannte Bürgermeiſter Pancras, auch Rembrandt und Saskia vorſtellen ſoll, ſo hätte ſich Rembrandt hier völlig untergeordnet, um in der Rolle einer Kammerjungfer ſeiner Frau die Schmuckſachen zu reichen, deren ihre Putzfreude bedarf. Weil der ſicheren Wirkung des Einzelbildniſſes gegenüber das Doppelbildnis die Gefahr einer Teilung des Intereſſes mit ſich bringt und alſo das Bemühen hervorruft, eine verbindende Handlung zu erſinnen, ſo kann ich nicht glauben, daß zu den beiden großen Doppelporträten dieſer Jahre, die fremde Perſonen vorſtellen, etwas anderes als die ausdrückliche Beſtellung, Mann und Frau zu malen, den Anlaß gegeben habe. Es ſind die Gemälde des ſogenannten Schiffsbaumeiſters mit der den Brief überreichenden Frau, von 1633 (Buckingham Palaſt, London), und des Predigers Anslo mit der Frau, von 1641 (Berliner Muſeum). Von beiden Bildern iſt behauptet worden, daß ſie im Grund nur Einzelbildniſſe ſeien: die den Brief reichende Frau des erſten Bildes ſei eine Magd; auf dem zweiten ſei die Frau irgendein Seelſorgekind aus der Gemeinde, an der die Kraft des paſtoralen Wortes und ſein tröſtender Zuſpruch demonſtriert werde. Ich finde beides im höchſten Grad unwahrſcheinlich. Rembrandt hat

unter Umständen und zu Zeiten ein Einzelbildnis, wie wir sahen, genreartig behandelt; daß er aber, um den Bildnisausdruck der Einzelgestalt zu steigern, eine zweite hinzukomponiert hätte, die jene in Aktion zu setzen berufen war, scheint mir nicht im Geist von Rembrandts Kunst empfunden zu sein. Er war so sehr des Ausdrucks jeder Art mächtig, daß er sich eine für ihn einfache Aufgabe nur kompliziert hätte. Die genannten Doppelbildnisse sind nicht Männerporträte mit weiblicher Zugabe und Verwandlung ins Genrehafte, sondern es sind bestellte Bildnisse von Mann und Frau, an denen Rembrandt nach seiner Art einige Travestierung vornimmt, um den Funken einheitlicher Wirkung mittels irgendeiner angedeuteten Spur von Handlung herauszuschlagen. Welche Mühe ihn der Anslo kostete, zeigen nicht nur die sonst ungewöhnlichen Reste von Vorstudien, sondern, ich denke, die Unausgeglichenheiten des fertigen Gemäldes, an dem der Stillebenteil der Tischdecke, Bücher, Leuchter, doch wohl das malerisch feinste Stück ist und ein Drittel der Bildfläche einnimmt [1]).

Alle diese Probleme und Nöte, welche für Rembrandts höchst besondere und empfindliche Sinnesorganisation aus der Aufgabe von Doppel- oder Gruppenbildnissen erwuchsen, fanden sich nun um ein Vielfaches in dem Auftrag des Schützenbildes gesteigert. Man darf ruhig glauben, daß ein langes Nachsinnen und Probieren der endlichen Gestaltung der Komposition der sogenannten Nachtwache vorausgegangen ist. In der Hauptsache kam er zu folgendem Entschluß. Er wünschte, seine Modelle mit einem Gedanken zu beleben, nach einer Richtung zu drängen, an einer gemeinsamen Tätigkeit zu beteiligen. Er verwandelte die übliche Ruhe in Bewegung, Richtung, Strom. Er faßte die Vorstellung eines Ausmarsches der Schützen und, um die Bewegung noch weiter anzufachen, die Vorstellung eines plötzlichen, rasch angeordneten Ausmarsches und Aufbruchs. Als wäre eben Alarm geschlagen worden, haben alle nach den Waffen ge-

[1]) Inzwischen hat Prof. Six ein Zeugnis des achtzehnten Jahrhunderts aus dem Anslohofje im Haag beigebracht, wonach das Doppelbildnis tatsächlich den Prediger und seine Frau Aaltje Schouten darstellt. Erst an W. Bode mitgeteilt, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 16 (1895), S. 197 f. Wiederholt in „Oud Holland", 27 (1909), 65 f. Vgl. auch Wybrands im „Zondagsbode. Doopge zind weekblad", 14. Mai 1899.

griffen, die Trommel wird gerührt, die Offiziere treten, sich lebhaft unterhaltend, an die Spitze, die Fahne wird aufgenommen und geschwenkt, die Waffen werden, da man sich ohne weiteres in Marsch gesetzt hat, nachträglich im Gehen geprüft, geladen, geschultert. Es ist ein Getümmel von Menschen, Hundegebell dazwischen; jeder sieht, wie er vorwärts kommt.

Ohne Zweifel für sich betrachtet und von der malerischen Durchführung noch abgesehen, ein sehr glücklicher Gedanke, alle diese Personen, von einem plötzlichen Befehl erregt, jeden Sonderwunsch unterdrücken und sich ganz in „Korpsgeist" verwandeln zu sehen. Nicht der Soldat auf Urlaub und bei der Unterhaltung, im „Rührt euch", sondern als Mitglied der Truppe, deren Gesamtkraft jeden einzelnen beschwingt und in lebhaftere, auch in geistigere Tätigkeit setzt als die sonst üblichen Tafelfreuden mit Wein und Schinkenbein. Natürlich durfte Rembrandt es bei diesem unruhigen Durcheinanderwirbeln der Figuren schon unterlassen, in der herkömmlichen Weise jedem seine Nummer auf den Rock zu malen. Die Nummern würden, wo alles auf Illusion der Bewegung ankam, diese Illusion zu rauh gestört haben. Er begnügte sich, vielleicht nachträglich, an der Hintergrundarchitektur einen kartuschenförmigen Schild anzubringen, auf dem die siebzehn Namen verzeichnet standen[1]). Wie die Personen ohne Nummernverweise zu identifizieren seien, machte ihm wohl keine weitere Sorge.

Rembrandt mochte in der Anordnung seines Bildes noch so sehr von der herkömmlichen Ordnung abgehen. Eines aber darf man sicher voraussetzen. So wie sein künstlerisches Verhältnis zur Wirklichkeit war, konnte

---

[1]) Dyserinck, „De Gids", 1890, 4, S. 249, hat die Namenkartusche Rembrandt absprechen wollen, weil sie auf zwei Nachbildungen jener Zeit fehle, und beruft sich auf das Urteil de Roevers, Ornament- und Buchstabenform weise auf cc. 1660. Woraus sich die Folgerung ergebe, es sei auf Wunsch der Schützen die bis dahin ganz fehlende Namenliste später von anderer Hand in das Bild hineingemalt worden. Jene Gründe haben aber kein so großes Gewicht, und ich stimme Sir großenteils in dem bei, was er „Oud Holland", XI (1893), S. 96 f., für die Echtheit der Kartusche anführt. Der Streit ist von anderen Kritikern in „Onze Kunst", 26, 1914, 2, weitergeführt worden. Die Kartusche ist ebenda S. 149 abgebildet. Ihre Form hat der Inschrifttafel am neuen Grabdenkmal Rembrandts von 1906 in der Westerkirche von Amsterdam als Muster gedient.

er nicht auf willkürliche Erfindungen verfallen, und so darf man wohl fragen, welche Elemente der Wirklichkeit und des Lebens ihm die Anregung zu seiner Komposition gegeben haben. Es war soeben von einem Ausmarsch der Schützen und der überstürzten Eile eines Alarms die Rede. Gab es im militärischen Dienst der Amsterdamer Schützen solche Anlässe, aus denen etwa Rembrandt Erfahrung und Motiv geschöpft hätte? Aus den zeitgenössischen Akten wissen wir, daß die Schützen auf Sammelplätzen zusammentraten. Als Bürger wohnten sie nicht in Kasernen, da sogar die geworbene Stadtmiliz keine Kasernen besaß, sondern jeder einzelne sich für Kost und Wohnung selbst zu sorgen hatte. Diese Sammelplätze hießen „Rendevousplaetsen" oder „Loopplaetsen". Für die Stadtmiliz kennen wir diese Örtlichkeiten genau. Es waren für ihre fünf Kompagnien, die es 1654 gab, fünf Plätze: der Dam, der Prinzenhof, das Haus der Ostindischen Kompagnie, das Haarlemer Tor, Doelen und Arsenal am Zingel (Bontemantel, I, 218). Die Sammelplätze für die Schützen sind mir nicht bekannt; es muß aber in jedem der zwanzig Wijken ein Platz für den Appell jeder Kompagnie bestimmt gewesen sein. Hier traten sie im Fall von Brand oder sonstigem Alarm zusammen. Von hier aus bezogen sie auch, wenn die Zeiten danach waren und es so angeordnet war, die Wache an den Stadttoren, wobei sie durch die Stadt marschierten, und sie wurden dann zu gegebener Frist abgelöst. Vielleicht, daß die zwiefache Zugsrichtung auf dem Rembrandtschen Bild, von der weiterhin (S. 307) gesprochen wird, als ein Zusammentreffen der Kompagnieteile, der Korporalschaften, am „Rendevousplaets" zu erklären ist. Neben diesem unregelmäßigen Dienst beim zufälligen Aufruf des Alarms gab es nun aber regelmäßige Ausmärsche und Paraden, und die hauptsächlichste, bei der Bevölkerung besonders beliebte, war die Kirchweihparade im September. Während der „kermis" rückte jeden Tag eine von den zwanzig Kompagnien aus; später, in den fünfziger Jahren, als, wie erwähnt, die Zahl der Kompagnien erhöht wurde, rückten sogar, um der Parlamentsherrschaft auch den äußeren Glanz zu sichern, halbe oder ganze Regimenter zur Kermisparade aus. Bontemantel nennt in seinen „Memoiren" diesen Paradeaufmarsch: „Cierelijk in de waepenen comen", was wohl Paradeanzug und Gala bedeutet, und bei Gelegenheit setzt er die

wirkliche soldatische Tüchtigkeit in Gegensatz zur „bravaede op de parade". Künstler und Kinder pflegen ihren besonderen Genuß an der Augenweide solcher Schaustellungen zu haben, und die Vermutung wird wohl nicht zu kühn befunden werden, daß Rembrandt in der Nachtwache einen Ausmarsch zur Parade, worauf die Gewähltheit der Kostüme deutet, und vielleicht zur Kirchweihparade, wofür die reichlich animierte Stimmung spricht, gemeint habe[1]). Oder aber man nimmt an, daß diese besonderen militärischen Schauspiele mit den Eindrücken und Erinnerungen eines Alarmaufbruchs zu dem Ganzen der Anschauung zusammengeflossen sind, wie sie Rembrandt für die Nachtwache gefiel[2]).

---

[1]) Die Schützenparade scheint nicht nur in Amsterdam, sondern auch in den anderen Städten eine regelmäßige Nummer der Kirmeßfestlichkeiten gebildet zu haben. Von Leyden und vom Haag liegen ausdrückliche Zeugnisse vor. Im Haag wurde die Kirmeß im Mai gefeiert, und die Schützen pflegten dabei in Reih und Glied mit Gewehren oder Lanzen aufzuziehen. Dieser Parade ging wochenlanges Exerzieren voraus, wobei mehr gekneipt wurde, als dem Geldbeutel der Schützen zuträglich war. Die Schützen waren wenigstens im Haag sehr oranisch gesinnt; nach dem Ende der statthalterlosen Zeit wird erwähnt, daß sie bei der Kirmeßparade vor dem Schloß in Gala mit Federbüschen und Schärpen defilierten, Salven abgaben und dasselbe danach vor den fremden Gesandtschaften wiederholten. Hierüber die „Memoiren" in Versen von Konrad Droste (1642—1734), von Fruin neu herausgegeben, „Overblyfsels van Geheugchenis", Leyden 1879, Vers 4290 ff. (I, 148), und die Anmerkungen, II, 425, nebst der Stelle aus Jaucourts Memoiren, ebenda, II, 448.

[2]) Die neueren Ansichten mancher holländischer Gelehrten neigen dahin, in der Nachtwache einen Nachklang der feierlichen Einholung einer hohen Persönlichkeit, z. B. der Königin Maria von Frankreich, zu finden. Doch bleibt dagegen der Einwand, daß der Hauptmann der Nachtwache damals noch ein junger Mensch war und keine Hauptrolle spielte. Daß ein festlicher Anlaß und keine Nummer des täglichen Dienstes zugrunde liege, ist allen Erklärungen gemeinsam. Hier ist der Ort, der umfangreichen und eindringenden Untersuchungen zu gedenken, die Schmidt-Degener in der Zeitschrift „Onze Kunst" von 1914 ab dem Problem der Entstehungsgeschichte der Nachtwache gewidmet hat: „Het genetische probleem van de Nachtwacht". Manches behandelt und wiederholt unsere Betrachtungen. Doch sind großenteils Gesichtspunkte und Akzente verschieden. Indes unsere Erklärung in der Hauptsache dem formalen Aufbau des Werkes gilt, fügt Schmidt-Degener einen genauen Sachkommentar hinzu, so daß beide Betrachtungsweisen sich ergänzen.

Die Örtlichkeit der Nachtwache.

Für seine siebzehn Modelle hatte sich Rembrandt eine lebhaft bewegte Komposition ausgedacht. Sie hätte Gelegenheit gegeben, in die Farbe zu gehen und reich zu wirken. Indessen war der Rembrandt des Schützenbildes kein anderer, als den wir die Jahre daher kennengelernt haben mit seiner Vorliebe für dunkle Gründe, für Brechen der Lokalfarben oder auch für starke Farbe im beleuchteten Vordergrund, mit all den Idiosynkrasien, die er den verschiedensten Stoffen und Inhalten gegenüber gewähren ließ. Die Frage war also, zwischen seinen Neigungen und dem von außen gekommenen Gegenstand der Bildnisaufgabe eine Ausgleichung zu finden, den Schützenstoff durch irgendeine Zubereitung seiner künstlerischen Phantasie schmackhaft zu machen oder seine Phantasien so weit räumlich zu verwirklichen, daß das Resultat halbwegs natürlich aussah.

Durch unsere Erziehung am Latein der Kunstgeschichte, der antiken und italienischen Kunst, ist unsere Vorstellung über die Konzeption von Kunstwerken gewöhnt worden, allemal von der scharf umrissenen Gestalt und dem ebenso deutlichen Raum, den sie suggeriert oder fordert, auszugehen. Es ist daraus eine Art Verwirrung in den Köpfen Unberufener entstanden und ein ewiges Gerede von Raum und Tiefenanregung, und

wir haben erlebt, daß man auch Rembrandt und die Nachtwache in diese Zwangsjacke hat pressen wollen. Hiergegen ist zu sagen, daß Rembrandts Keimvorstellungen, daß die Urzelle seiner künstlerischen Gedanken nicht die Figur und nicht der Raum ist, sondern eine Vision von Hell und Dunkel. Wenn wir sein Licht zuvor ein metaphysisches Prinzip genannt haben, so ist es sein Dunkel nicht weniger, und sein Raum ist ein irrationaler.

Weil nun aber der Raum eine notwendige Form unserer Anschauung und gar der malerischen Anschauung ist, müssen jene elementaren Faktoren materialisiert und rationalisiert werden. Licht und Dunkel sind die Erstgeborenen; aber nur im Raum, an seinen Körpern und Gestalten, zeigt sich uns ihre Wirkensweise. Raum und Figuren sind für Rembrandts Genius sozusagen Hilfskonstruktionen, um den Inhalt seiner künstlerischen Vorstellung offenbar zu machen. Der Prozeß von Licht und Dunkel bestimmt, was an Figuren und Raum gebraucht wird, wie die Figuren aufgestellt werden, wie der Raum zu gestalten sei. Nicht die Figuren sind es, die uns Raumvorstellung durch ihre Haltung und Bewegung vermitteln, sondern der Raum ist zwillingsgeboren mit ihnen aus der gemeinsamen mütterlichen Urvorstellung von Licht und Dunkel.

So ist es zu erklären, daß unter den Beurteilern der Nachtwache keineswegs Klarheit und Übereinstimmung besteht, wie Rembrandt Raum und Örtlichkeit gemeint und ausgedrückt habe. Dies ist nicht allein unsere Schuld. Rembrandt ist nicht immer von der Natürlichkeit ausgegangen, sondern hat seine Vorstellungen in ein Natürliches übersetzt, soweit es ihm notwendig schien, um verstanden zu werden. Wobei hinzuzufügen wäre, um Mißverständnissen vorzubeugen und Verwechselungen mit dem Unvermögen „idealistischer" Modernen auszuschließen, daß Rembrandt eine ungeheuere Kenntnis des Wirklichen besaß und also leicht die entsprechende Naturform für seine Vorstellungen fand.

Das Ende des achtzehnten Jahrhunderts, welches die irrige Bezeichnung „Nachtwache" aufbrachte, glaubte, der Vorgang des Schützenauszugs spiele in einem geschlossenen Innenraum, der entweder durch hohe Fenster oder durch Fackeln, die allemal auf der Seite des Beschauers anzunehmen wären, beleuchtet sei. Diese Ansicht findet man noch im neunzehnten Jahr-

75. Kopie von Rembrandts „Nachtwache" von G. Lundens London, Nationalgalerie

hundert von Smith, Burger-Thoré, A. Springer vertreten. Sie sagen, es sei eine geschlossene, hohe Halle gemeint. Wenn schon Vosmaer anderer Ansicht war, so ist heute, nachdem 1889 der trübende Firnis des Bildes, welcher schon Reynolds eine so große Enttäuschung bereitete und allenfalls ein Mißverstehen entschuldigen mochte, transparent gemacht worden ist, die ältere Ansicht wohl allgemein aufgegeben. Vosmaer beschreibt die Szenerie folgendermaßen (2. Ausgabe, S. 222): „Der Ort der Handlung ist keine Halle und kein Hof. Es ist die Fassade eines öffentlichen Gebäudes, sei es des Schützenhauses (doelen), sei es des Wachtlokals. Das beweist der Fußboden des Vordergrunds, die Stufen, die zum Eingang führen, und die Art dieses Eingangs selbst; es ist ein äußeres Tor, wie es deren viele im Renaissancestil in Holland gibt; endlich die Umgrenzung des Vorraums mit Prellstein und Kette, wie das vor den Häusern gewöhnlich war. Das Tor bildet den Hintergrund des Gemäldes." Gegen diese Beschreibung Vosmaers wäre nichts zu erinnern, wenn nicht ein großer Einwand bestünde, daß sie nämlich nicht das Rembrandtsche Gemälde beschreibt, sondern eine kleine Kopie desselben, die sich jetzt in London in der Nationalgalerie befindet und dem G. Lundens zugeteilt wird. Diese alte Kopie, die in der helleren, etwas glasigen Färbung des späteren siebzehnten Jahrhunderts, verwandt der Art des jüngeren Mieris etwa, gemalt ist, gibt die Einzelheiten vielfach deutlicher als das Original, wenigstens als der jetzige Zustand des Originals[1]). Auf dieser Kopie sieht man ganz genau das abgrenzende Gitter vorn links und im Hintergrund einen überwölbten Durchgang, dessen dem Beschauer zugekehrte rechte Stirnwand durch einen säulen-

[1]) Diese Kopie hat in dem Streit um die Verstümmelung der Nachtwache die Hauptrolle gespielt. Ich wage, da ich die Zeit her nicht in London gewesen bin, keine weitere stilkritische Aussage über die Zeit ihrer Entstehung. Lundens hat noch 1677 gelebt. Vgl. über ihn Dr. Bredius in „Amsterdam in de zeventiende eeuw", III, S. 191. Er war hauptsächlich Genremaler in der Art des Molenaer, habe aber noch weitere Schützenstücke kopiert. Bredius erklärt für höchstwahrscheinlich, daß die Kopie der Nachtwache für den Hauptmann Cocq gemalt worden sei. Denn sie findet sich Ende des siebzehnten Jahrhunderts in den Inventaren der Purmerlandschen Erben. „Oud Holland", 30 (1912), 197 f. Nun ist aber der Hauptmann schon 1655 gestorben. Weiter hat Gustav Glück, als er eine Hochzeitsdarstellung von Lundens von 1649 bekannt machte, mit Recht auf die völlige Abhängigkeit dieses Bildes von Rembrandts Nachtwache hingewiesen. Die räumliche Anordnung der Komposition,

artigen Eckpfosten mit darüberlaufendem Gebälk und weiterhin nach rechts durch einen Mauerpfeiler geliedert wird. Diese Stirnwand samt ihrer Gliederung ist auf dem Original ebenso zu sehen; dagegen ist weder die Wölbungslinie des Durchgangs oder Tors noch das Gitter vorn links zu erkennen. Auf diese Unterschiede zwischen Original und Kopie ist neuerdings in dem Streit, ob die Nachtwache wohlerhalten oder verstümmelt auf uns gekommen sei, die Behauptung gegründet worden, die Kopie habe ihre Vorlage korrigiert und da, wo Rembrandt absichtlich undeutlich und unentschieden sei, einen „architektonischen Kommentar" gegeben. Sie habe, was Rembrandt mit Willen unklar gelassen, ob ein Innen- oder Außenraum gemeint sei, zugunsten der Annahme eines Außenraums abgeändert und deutlich ein Tor hingemalt, was nun sofort an eine Gracht und Brücke davor denken lasse. Diese Meinung ist indessen teils unrichtig, teils zu weitgehend. Wenn die Kopie das Helldunkel Rembrandts zu sehr gelichtet hat, was eben dem späteren Geschmack, ja schon dem bei den Zeitgenossen vorherrschenden entsprach, so ist dies doch eine andere Art Korrektur als es die Freiheit wäre, Einzelheiten der Räumlichkeit abzuändern oder zu präzisieren. Und auch die angeblich „absichtliche" Unentschiedenheit Rembrandts ist nicht derart, daß sie nicht aus der Betrachtung des Bildes selbst und der Vergleichung mit anderen Werken des Künstlers beseitigt und auf ihre wahre Meinung erkannt werden könnte. Das Gemälde selbst bietet folgende Anhaltspunkte. Die rechte Seite des Hintergrunds, die wir an der Kopie als die rechte Stirnwand des Durchgangs bezeichneten, tritt sehr

---

die Dunkelverteilung, das zweite Lichtzentrum, die gelbe Kleidung der Hauptfigur, die nischenartigen Eintiefungen der Bildfassade zur Seite der Hauptgruppe — alles stimmt genau mit Rembrandt. Glück meint, dies aus Lundens' Beschäftigung des Kopierens der Nachtwache herleiten zu sollen, und setzt also die Kopie in das gleiche Jahr mit dem datierten Hochzeitsbild, 1049. („Die niederländischen Gemälde aus der Sammlung Tritsch in Wien", 1907, S. 18.) Es wäre lockend, einmal den Eindruck der Nachtwache auf die zeitgenössische Malerei zu verfolgen. Bei Jürgen Ovens ist er in der Stockholmer Historie der Hochzeit König Karls X. (und den zugehörigen zwei Bildern in Drottningholm) sehr spürbar. Das Jahr dieser Feierlichkeit war 1054. Die drei Stücke von Ovens zeigen eine allgemeine Abhängigkeit, indem sie völlig verdunkelt sind und künstliche Beleuchtung, Kerzen und Fackeln, haben. Dazu eine Lichtvision mit Engeln. Obwohl in der Figurenkomposition sehr verschieden, sind sie ohne das Wagnis der Nachtwache undenkbar.

viel deutlicher hervor als die ganze linke Hälfte. Die Deutlichkeit nimmt aber von rechts nach links nicht allmählich ab, sondern mit einem Male hört jede Unterscheidung und Gliederung auf, was denn zu dem Eindruck führt, als fange hier der Raum an, sich plötzlich zu vertiefen und in einen tunnelartigen Durchgang zu verlieren. Daß Rembrandt die Hintergrundsarchitektur so verstanden habe und den Tunnel oder das Tor so gemalt habe, wie ihn die Kopie zeigt, wird weiter fast gewiß, wenn man die Haltung und Hantierung der Hintergrundsfiguren, die über den Köpfen des Leutnants und Hauptmanns erscheinen, aufmerksam beobachtet. Es sind die drei Figuren (von rechts nach links), erst der der Säule zunächst Stehende [1]), dann der links neben diesem, schließlich der Fahnenträger. Der erste nämlich hält seine Lanze gesenkt, in einem kleinen Winkel zur Horizontalhaltung, der zweite hat sie eben in die Höhe genommen und ist im Begriff, sie zu schultern. Der Fähnrich hält seine Fahne hoch. Offenbar sind hier drei Stadien derselben gemeinsamen Bewegung zu erkennen. Indem die Soldaten genötigt waren, in dem gewölbten Durchgang Lanzen und Fahnen zu senken, damit sie nicht an die Decke anstießen, hält nach dem Durchschreiten des Gangs einer noch die lange Lanze horizontal (was doch sehr seltsam und nur durch die eben gemachte Voraussetzung zu erklären ist), der zweite nimmt die Waffe in die Höhe, der Fähnrich ist bereits in die normale Haltung zurückgelangt. Aus dieser Beobachtung scheint mir hervorzugehen, daß Rembrandt nichts unklar gelassen hat, und daß der dunkle Durchgang, wie ihn die Kopie sehen läßt, authentisch ist. Ob man sich unter der Architektur des Hintergrunds die Stadtmauer mit einem Tor oder den Eingang des Schützenhauses oder einen beliebigen gewölbten Durchgang vorzustellen habe, ist erst eine weitere Frage [2]). Jedenfalls ist die gemeinte Szene

---

[1]) Diese Figur im Helm ist trotz geringer Bildniswirkung neuerdings identifiziert worden als die eines katholischen Advokaten, namens Engelsen (Steck in „Oud Holland", 1907, 65 ff.). Es hängt mit dem besprochenen Gesamtcharakter des Werkes zusammen, daß von den Namen, die die Kartusche angibt, nur etwa sechs mit den Personen verknüpfbar sind.

[2]) De Groot und Six suchen die Örtlichkeit innerhalb der Stadt, Six bestimmt am Rokin („Onze Kunst" 35, 1919, I, 12 ff.). D. C. Meijer und Schmidt-Degener außerhalb. Sie meinen, in Toröffnung und Brücke die typische Außenansicht eines Stadtwalldurchgangs an der sog. Courtine zwischen zwei Bastionen zu erkennen. Mit gewissenhafter und geist-

das Freie, die Straße, und kein Binnenraum. Des weiteren aber muß doch beachtet werden, daß Bogenöffnungen als Hort des tiefsten Schattentons ein regelmäßiges Inventarstück von Rembrandts dunklen Hintergründen und fast ein Lieblingsmotiv sind. Schattentiefen, die, wo es der Stoff erlaubt, durch Betthimmel und Bettvorhänge, durch Grotten und Höhlen, durch Wolken und Bäume erzielt werden, lassen sich unter anderen Verhältnissen durch Tor- und Fensteröffnungen gewinnen, von deren Dunkel sich eine beleuchtete Figur abhebt. Die zum Fenster herausschende Halbfigur kommt auf Gemälden und Radierungen zahllose Male vor. Als selbständiges Motiv zeigen das Bildnis im dunklen Fensterrahmen das berühmte Damenporträt mit dem Fächer (Buckingham Palast, London, wahrscheinlich Titia, Rembrandts Schwägerin) und die beiden Bildnisse junger Mädchen in Wiener Privatbesitz und in Dulwich College in London („Rembrandtwerk", IV, Nr. 299 u. 300). Von Bildnissen mit einem dunklen Grund von Nischen und Toren war schon früher die Sprache. Der drohende Simson des Berliner Museums steht vor einem dunklen Tor, und die sogenannte Judenbraut mit den schönen Haaren (B 340) sitzt vor einer dunklen, gewölbten Rundbogennische. Das Petersburger Gemälde der Parabel von den Arbeitern im Weinberg hat rechterhand einen sich verlierenden schwarzen Gang; auf der Samariterinradierung (B 73) sitzt Christus vor einer schattenden Gewölberuine. Besonders aber liebt Rembrandt das Hervorquellen mehrerer oder vieler Figuren aus dunklen Türen, Hallen, Gewölben. Hierfür bieten eine Anzahl Radierungen deutliche Belege. So die Enthauptung Johannis des Täufers (B 92) mit ihrer in Dunkel endenden gewölbten Halle, die Tobiasfamilie (B 43), die sich aus der Tür drängt, um den davonfliegenden Engel zu verehren (hier zusammen mit einer aus dem Fenster sehenden Gestalt). In Wiederholung, also gedoppelt zeigen das Motiv der dunklen Nischen, Tore, Durchgänge die Tempelpräsentation (B 49, besonders im zweiten Zustand, Rovinski, 166), das „Ecce homo" (B 77, Abb. Nr. 80)

---

reicher Genauigkeit hat insbesondere Schmidt-Degener („Onze Kunst", 31, 1917, 1) alle Fragen durchgedacht, freilich mit der Einsicht, daß Rembrandt nicht den Willen topographischer Korrektheit gehabt hat, da die für den Aufbau seiner Komposition notwendige Stufenanordnung der Wirklichkeit eben doch widerspricht.

Cuius adorandum docuit Facundia Christum,
Et populis verum pandit ad astra viam.
Talis erat Sylvî facies. audivimus illum
Amstelys isto civibus oro loqui.
Hoc Frisis praecepta dedit; pietas q. severo
Relligioq. diu vindice tuta stetit.
Praluxit, veneranda suis virtutibus, aetas.
Eruditq. ipsos fossa senecta viros.

Simplicitatis amans fucum contemsit honesti.
Nec sola voluit fronte placere bonis.
Sic statuit: Iesum vita meliore doceri
Rectius et vocum fulmina posse minus.
Amstela, sis memor extincti, qui condidit urbem
Moribus, hanc ipso fulsyt ille Deo.
C. Barlaus.
Haud amplius deprædico illius dotes,
Quas æmulor, frustraque persequor versu.
P. S.

77. Der Prediger Sylvius

Radierung

78. Mittelteil (Ausschnitt) des Hundertguldenblattes Radierung

höchſt wirkſam hinter Pilatus und unten als Zugang für die unabſehbar zuſtrömende Menge ſchließlich das Hundertguldenblatt (B 74, Abb. Nr. 10), von deſſen Anfängen es ſicher iſt, daß ſie in die dreißiger Jahre zurückreichen. Dieſe Beiſpiele datieren aus den Jahren, die der Nachtwache meiſt kurz vorangehen, einige aus den nächſtfolgenden; aus ihnen hebt ſich die Nachtwache als das großartigſte Beiſpiel der Verwendung des Tunnel- oder Bogenmotivs heraus, welches wie ein Reſervoir die dunkelſten Schattentiefen aufſammelt, von denen eine Figurenmenge ſich ablöſend nach vorn drängt, um zum Lichtbereich des Vordergrunds zu gelangen. Während Hintergrund und Seiten im Schatten gehalten ſind, treten die Figuren der Mitte vorn in eine Zone hellſten, grellen Lichts. Die Quelle dieſes Lichts iſt vorn beim Beſchauer etwas von links her angenommen, wie die Schlagſchatten erkennen laſſen. Das Licht kommt nicht aus bedeutender Höhe; ſonſt würden die Hutkrempen längere Schatten über die Geſichter werfen. Die Lichtwirkung wird des weiteren dadurch deutlich gemacht, daß die geſtikulierend erhobene, beleuchtete linke Hand des Hauptmanns ihren Schatten auf den Rock des ihm zur Seite ſchreitenden Leutnants wirft. Ein ſolcher Handſchatten mit der deutlichen Fingerſilhouette iſt auch ſonſt, und allemal, um die plaſtiſche Wirkung einer Geſtalt oder Gruppe zu ſteigern, von Rembrandt beliebt worden. Es gibt zwei Beiſpiele aus den vierziger Jahren. Die Bildnisradierung des Jan Sylvius (B 280), wo die rechte Hand bekräftigend vorgeſtreckt erſcheint und den Schatten ihrer fünf Finger über das Oval des Rahmens wirft. Das andere Beiſpiel findet ſich auf dem Hundertguldenblatt (B 74), wo neben dem Pfeiler, auf den der Heiland ſich ſtützt, rechts eine arme Frau betend ihre mageren Arme zu ihm emporhebt. Der Schatten ihrer gefalteten Hände fällt auf den unteren Teil von Chriſti Gewand[1]).

---

[1]) Ein ſehr auffälliger Figuren- und Handſchatten ſpäter auf der Radierung B 76 von 1655, Chriſtus vor dem Volk, an der Figur der rechten Seite unter der Terraſſe vor der Treppe. Ferner der Arm- und Handſchatten des Auferſtandenen auf dem Braunſchweiger „Noli me tangere“ von 1651. Das Motiv der Sylviusradierung, die aus dem Rahmen herausgeſtreckte Hand, hat ſchon Franz Hals in dem kleinen Berliner Ovalporträt von 1627 (Nr. 766).

In allen diesen Fällen erlaubt der Schatten ohne weiteres, Herkunft und Richtung des Lichtes festzustellen. Die Frage bleibt indessen übrig, was für eine Art von Licht gemeint sei.

In den ersten hundert Jahren ist es niemand eingefallen, an künstliche Beleuchtung zu glauben und die Darstellung einer nächtlichen Szene anzunehmen. Es hat sich eine Tuschskizze erhalten, die sich der Hauptmann des Rembrandtschen Schützenstücks selbst in ein Album malte oder malen ließ. Die Beischrift dieses Blattes spricht nicht von einer „Nachtwache", sondern lautet: „Schets van de Schilderije op de groote Sael van de Cloveniers-Doelen, daerinne de Jonge Heer van Purmerlandt, als Capiteyn, geeft last aan zijnen Lieutenant, de Heer van Vlaerdingen, om sijn Compaignie Burgers te doen marcheren", also Skizze nach dem Gemälde, worin der Junker van P. als Hauptmann dargestellt ist, wie er seinem Leutnant Befehl erteilt, seine Kompagnie „Burgers" marschieren zu lassen[1]). Noch 1758 spricht ein Maler mit dem stolzen Namen van Dijck, der die Gemälde des Amsterdamer Rathauses zu restaurieren hatte und eine Beschreibung derselben herausgab, von dem Rembrandtschen Schützenstück, das er ebenfalls restauriert hat, und seiner Beleuchtung und bezeichnet sie als starkes Sonnenlicht, „zeer fors" von Farbe. Weiterhin hing es vielleicht weniger mit der Veränderung und Trübung des Bildes zusammen als mit dem Geschmack an komplizierten nächtlichen Beleuchtungen, Feuersbrünsten, wie ihn bei uns im achtzehnten Jahrhundert Dietrich und Trautmann vertreten, daß man auch Rembrandt eine „Nachtwache" zutraute. Sobald wir uns aber der Lichtdisposition von Gemälden, wie die Ausweisung der Hagar, das „Noli me tangere", das Bild von Maria und Elisabeth, und vielfacher Bildnisse erinnern, verliert das Schützenstück seine für auffällig gehaltene Sonderstellung. Die Neigung, immer mehr Teile seiner Bilder zu verdunkeln und das Licht in seinem Platz zu verengen, hat Rembrandt zur Bevorzugung von Früh- oder Abendstimmungen geführt, die ihm ermöglichten, dämmernde Schattenmassen zusammenzuballen. Die Dämmerstunde hat ihn unaufhörlich beschäftigt; auch mag er seine Beobach-

[1]) Meijer in „Oud Holland", IV (1886), S. 204.

tungen an nächtlich dunklen Räumen mit künstlichem Lichteinfall vermehrt, vielleicht wirklich auch einmal eine nächtliche Runde von Schützen bei besonderer Beleuchtung gesehen haben. Nach allem aber muß man festhalten, daß er für sein Schützenstück das Licht als Sonnenlicht verstanden habe. Er wählte die Örtlichkeit so, daß sie Gelegenheit und sozusagen Sammelbecken für starke Schattentiefen darbot; dann nahm er Sonnenaufgangs- oder Sonnenuntergangslicht an, wo die Lichtstrahlen nicht hoch über horizontal auftreffen (Smith, S. 60, erklärt es für Abendsonne), beschränkte aber den Beleuchtungskreis auf die Mitte, von wo der Lichtgang nach rechts sich verliert. Die linke Seite und der Hintergrund sind dunkler. Diesen Lichteinfall schräg von links her kann man sich beliebig motiviert denken, etwa so, daß das Licht, aus einer gegenüber sich öffnenden Gasse dringend, bei dem Tiefstand der Sonne durch die beiden Häuserreihen der Gasse eingeengt und kanalisiert wird, oder daß der schwere Schatten einer benachbart vorspringenden Bastion die eine Bildhälfte verdunkelt.

Das Gemälde sollte also nach Rembrandts Vorstellung einen sehr frühen oder sehr späten Ausmarsch der Schützen, aber jedenfalls bei Tageslicht, zeigen[1]). Es ist nichts anderes als Bequemlichkeit und der Vorteil einer kurzen Bezeichnung, wenn wir, der eingerissenen üblen Gewohnheit folgend, das Gemälde als Nachtwache zu bezeichnen fortfahren.

[1]) Man darf hinzufügen, daß, wenn Nacht gemeint wäre, Laternen oder Fackeln auf dem Bild nicht fehlen würden, die ja häufig genug bei Rembrandt vorkommen. In einem Budget des Kriegsrates von 1652, das von Bontemantel, I, 205, mitgeteilt wird, sind 1000 fl. für Laternenträger ausgeworfen.

Die Verteilung der Figuren im Raum.

Die Zahl der Personen, die Rembrandt auf seinem Schützenstück zu porträtieren hatte, und die dafür bezahlten, war sechzehn oder siebzehn. Es war nicht die ganze Kompagnie von 120 Mann, sondern die Offiziere, der Fähnrich und zwei Sergeanten mit Hellebarden, und im übrigen die paar ansehnlichen Leute, die das Geld aufzuwenden in der Lage waren. Betrachten wir aber das fertige Gemälde, so gewahren wir eine weit größere Anzahl Figuren. Zählt man alle, auch die nur teilweise sichtbar sind, zusammen, so kommt man auf neunundzwanzig; ja, es müssen ursprünglich sogar zweiunddreißig gewesen sein. Das Gemälde ist nicht vollständig und unversehrt. Als es im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts von seinem ersten Aufstellungsort, dem Schützenhaus, in das Amsterdamer Rathaus verbracht ward, fand man gut, um das Format dem gewählten Platz anzupassen, die Leinwand um einiges zu beschneiden (siehe zuvor, S. 280). Auf diese Weise sind an der linken Seite, wie die Kontrolle durch die alten Nachbildungen beweist, drei Figuren abgeschnitten worden[1]). Mit dem Plus

[1]) In den früheren Ausgaben dieses Buches hatte ich der Frage der Verstümmelung des Bildes eine besondere Erörterung in der dritten Beilage gewidmet. Aber diese Frage besteht nicht mehr. Ich habe also die genannte Beilage gestrichen und darauf verzichtet, die weitere Literatur dieses Streites zu besprechen. Er ist erledigt, seit nahezu alle Sachverständigen einig

dieſer drei Figuren ergibt ſich alſo die Tatſache, daß Rembrandt doppelt ſo viel Figuren auf ſein Bild gemalt hat, als von ihm verlangt wurde und als ihm bezahlt wurden. Was iſt der Grund dieſer auffälligen Menge von Zaungäſten, die ſich der Künſtler in ſein Bild einlud, warum verlangte ihn nach dieſer freiwilligen Arbeit, nach dieſer Überſchicht?

Viele, auch Kenner, ſind der Meinung, Fragen dieſer Art dürfe man nicht an Rembrandt ſtellen. Unter den Malern des ſiebzehnten Jahrhunderts ſei er, was Ludwig XIV. unter den Fürſten; ſtatt der Vernunft gelte das „tel est mon plaisir“ ſeiner ſouveränen Willkür und Laune, welche Überlegungen unzugänglich ſei. Aber die ſo meinen, täuſchen ſich. Wo künſtleriſche Dinge in Frage kommen, finde ich Rembrandt von einer eiſernen, einer geradezu furchtbaren Folgerichtigkeit und von umſtändlicher, grübleriſcher Überlegung. Man darf nicht zweifeln, daß er ſeine Gründe gehabt hat, die vielen überzähligen Figuren in ſein Gemälde aufzunehmen; auch iſt es nicht ſchwierig, die Gründe nachzurechnen und einzuſehen.

Rembrandt will eine Geſchichte erzählen, kein Gruppenbildnis malen; er will eine Hiſtorie geben, den Aufbruch einer Schützenkompagnie ſchildern. Wenn er um der Einheit der Wirkung willen an den Porträten der Schützen das Porträtmäßige bis zu einem gewiſſen Grad zerſtörte, gleichwohl aber die Protagoniſten nicht ausſcheiden und in der Maſſe aufgehen laſſen mochte, ſo konnte er doch die Statiſten vermehren, um dem eigenwilligen Intereſſe der Einzelrollen durch das Maſſenaufgebot zu begegnen, um den Dialogen und Konverſationen der Hauptperſonen eine Maſſen- und Volksſzene hinzuzufügen. Anſätze, das Nebeneinander von Bildnisfiguren zu beleben, hatten

---

ſind, in dem Plus der drei Figuren der Lundensſchen Kopie und wohl auch in den übrigen Abweichungen den Grad der Verſtümmelung des Rembrandtſchen Originals abzuleſen. Die Nachtwache hat alſo das Los ſo vieler Schützenſtücke geteilt, die beim Platzwechſel und dem Verlaſſen des urſprünglichen Aufſtellungsortes beſchnitten, zerſchnitten und irgendeiner anderen Wandfläche angepaßt worden ſind. Die Geſchichte der Bilder Rembrandts iſt eine lange Leidensgeſchichte ſolcher Beſchädigungen, die Stockholmer Verſchwörung des Julius Civilis ihr Hauptbeiſpiel. Es ſind ganz allgemeine Bilderſchickſale, wo man denn zufrieden ſein kann, wenn die Bilder nicht verbrannt oder angebrannt ſind, wie Dürers Krönung der Maria oder Rembrandts zweite Anatomie, ſondern bloß verſtümmelt wie Tizians Abendmahl. Ein geläufiger Anlaß gewaltſamer Formatänderungen war immer auch der Wunſch der Sammler, aus Gründen der Symmetrie Gegenſtücke zu gewinnen.

wir schon bei anderen beobachtet; um die Isokephalie einer Aufstellung in Reih und Glied zu vermeiden, war man zum Wechsel sitzender und stehender Figuren, zur Lockerung und Unterbrechung der Vorderreihe gekommen, um einen Durchblick nach hinten zu öffnen. Dieses Bemühen steigernd, hat Rembrandt die Gruppensilhouette durch das Zufügen unerwachsener Figuren, durch Kinder oder auch durch Hunde bereichert, was dann van der Helst alsbald aufgegriffen und nachgemacht hat. Seine Schützenkompagnie des Roelof Bicker hat einen Knaben, einen Negerpikkolo und einen schönen Pudel[1]); auch bringt er dann aufwartende Personen, wie auf dem Schützenmahl den einschenkenden Diener und die Frau mit der Pastete, derart wie auf den Regentenbildern immer schon die Bedienung mit in das Gruppenbild aufgenommen worden war. Alles das genügte aber Rembrandt nicht: ein paar Kinder und ein Hund zwischen den Gestalten der Erwachsenen hätten das Bild lebhafter gemacht, aber seinen Charakter nicht verändert. Er wollte nun einmal keine sechzehn Bildnisse, er wollte diesen Philistern, die ihm für ihr Geld einen Wechsel auf bildliche Unsterblichkeit präsentierten, und die ihm als armselige Akteure erscheinen mochten, den Gefallen nicht tun; er wollte sie in andere, bescheidenere Rollen in dem Stück, wie er es im Kopf hatte, hineinzwingen. Und nun schob er, genau wie er in seiner Farbengebung alles mit halben, viertel und achtel Tönen verband, zwischen die Hauptpersonen Nebenfiguren, so viele, daß man Mühe hat zu sagen, welches die sechzehn oder siebzehn Hauptfiguren sind, die ihre Plätze bezahlt haben. Es war die Illusion einer bewegten Menge, die er hervorzubringen wünschte. Eine Menge ist etwas anderes als die Summe von so und so viel einzelnen; sie ist ein neues, besonderes Wesen mit besonderen Stimmungen, Empfindungen, Leidenschaften. Sie hat eine Psychologie anderer Ordnung als die des einzelnen Menschen, indem durch eine Art Ansteckung und Berauschung die Masse veränderter und gesteigerter Kraft und Willensrichtung fähig wird. Der Massenvorstellung und -empfindung

---

[1]) Wir sahen zuvor, daß dieses Werk van der Helsts erst nach der Nachtwache zu datieren sei. Den Neger hat dann wieder Ovens aufgegriffen und in dem Stockholmer Zeremonienbild breit in den Vordergrund gestellt.

Abb. 79. Die Nachtwache. Amsterdam

Nach der neuesten durch Herrn Direktor van Reensdyck vom Reichsmuseum in Amsterdam zur Verfügung gestellten Aufnahme von Photograph Eilers in Amsterdam

entspricht dann für das Auge die Massenerscheinung, die nicht durch ein Plus neuer Köpfe und Beine allein auszudrücken ist. Für dieses in seiner Sonderart von Rembrandt völlig erfaßte Objekt brauchte er Füllfiguren und, entsprechend dem großen Unterschied zwischen dem wohleinstudierten Chorus einer Sängerschar und dem Gebrüll oder Gemurmel einer beliebigen Menge, unbestimmte Andeutungen, die anderes und mehr erraten lassen als das deutlich sichtbar Gemachte. Also unartikulierte oder halbartikulierte Gesichter, Köpfe, die überschnitten sind und nur stückweise sichtbar werden, Körper, die, halb oder viertel angedeutet, die Vorstellung einer nach der Tiefe sich verlierenden größeren Anzahl wecken. Auf diese Weise sucht Rembrandt seine Schützen in die Anforderung der ihm vorschwebenden Gesamtszene einzunivellieren. Hiermit hängt aufs engste die weitere Frage zusammen, welcher und wie viel Platz im Gesamtraume den Figuren zu gewähren, welches Verhältnis dem Figürlichen innerhalb der Gesamtfläche des Bildes anzuweisen sei.

Die lebensgroßen Gestalten der Schützen nehmen auf dem Bild ungefähr die Hälfte der Höhenausdehnung ein. Im heutigen Zustand, der, wie gesagt, infolge der Verstümmelung nicht mehr der ursprüngliche ist, erscheinen sie etwas größer, als von Haus aus beabsichtigt war. Eine Horizontallinie, die die jetzige Bildfläche in zwei gleiche Hälften teilen würde, durchschneidet das Gesicht des Hauptmanns unter der Nase, während ursprünglich sein Gesicht und sein Hut in die untere Bildfläche fiel. Wozu, darf man fragen, der große leere Raum über den Köpfen, da doch die anderen Schützenmaler, die Porträte gaben und nichts weiter, nicht entfernt so viel Luft über den Köpfen ließen und ihre Schützenstücke niederer im Rahmen hielten? Der leere Raum in der Höhe sieht bei Rembrandt noch leerer aus, weil nach links alle Gliederung aus der Hintergrundsarchitektur verschwindet, und das Dunkel undurchdringlich wird. Ein holländischer Kritiker[1]) hat geglaubt, antworten zu können, die angewiesene Wandfläche des Klovenierssdoelen sei maßgebend gewesen und habe die Höhe der Leinwände bei Rembrandt, Backer, Elias gefordert. In der Tat sind die be-

[1]) Sir in „Oud Holland", XI (1893), p. 98 f.

treffenden Schützenstücke der beiden letztgenannten ungewöhnlich hoch und erreichen fast, wenn auch nicht ganz, das Höhen- und Breitenverhältnis der Nachtwache[1]). Indessen ist Rembrandt der einzige, der die oberen Teile völlig verdunkelt hat, und daß für ihn wenigstens keinerlei äußerer Zwang als Erklärung dienen kann, sieht man an dem gleichzeitigen Dresdener Gemälde, das die Eltern Simsons den Engel verehrend darstellt. Auch hier füllen die lebensgroßen Figuren nur die Hälfte der Bildhöhe. Überhaupt zeigen zahlreiche Beispiele, wie Rembrandt in aller Freiheit den Raum um ein Vielfaches der Figurengröße erhöht, so daß für Darstellungen mit *vielen Figuren* fast ein System derart ausgebildet ist. Auf der frühen Tempelpräsentation (Haag) ist das Figürliche eine kleine helle Stelle inmitten einer in entschwindende Höhen sich aufbauenden Kirchenarchitektur. Noch 1644 erscheint dieses Verhältnis in dem Bild Christi und der Ehebrecherin (London) unverändert; der große leere obere Raum zeigt links ein undurchdringliches Dunkel, rechts ein Gefunkel bläulicher und bernsteinfarbener Töne, das von dem phantastischen Thron des Oberpriesters der Synagoge ausgeht. Das späte Riesenbild der batavischen Verschwörung („Verschwörung des Julius Civilis", Abb. 148), das sich, um die lebensgroßen Figuren herum abgeschnitten, als immer noch herrlicher Rumpf in Stockholm erhalten hat, war nach Ausweis einer Skizze ursprünglich unten und oben mit großräumiger Architektur ausgestattet. Dasselbe Verhältnis kleiner Figuren inmitten weiter Räumlichkeit zeigen in den dreißiger Jahren unter den Gemälden Diana und Aktäon, die Findung Mosis, die Grisaille der Täuferpredigt, unter den Radierungen die nächtliche Verkündigung an die Hirten. Bei Velazquez hat man beobachtet, daß sich in seinen Gemälden der Raum immer mehr erweitert. „In den ältesten ist die Gruppe wie eingepackt im Rahmen; der Scheitel der Porträtfiguren reicht bis nahe an den oberen Rand; in einigen der letzten reichen die Figuren nicht bis zur Mitte der Leinwand." Nach einer vergleichenden Berechnung

[1]) Die *ursprünglichen* Maße der Nachtwache werden zu 3,87 m Höhe und 5,02 Breite angenommen. Die Stücke von Backer und Elias im Stadthaus messen 3,58 Höhe auf 4,97 und 3,40 auf 5,25. Diese Maßangaben nach Lafenestre und Richtenberger, „La Hollande", 318 f.

sinkt im Lauf seines Schaffens die Scheitelhöhe seiner Figuren im Verhältnis zur Höhe des Bildes von 5/6 und 3/4 auf 3/8, also um mehr als die Hälfte[1]).

Verhältnisse wie diese nähern sich der landschaftlichen Gewöhnung und ihrer Staffagebehandlung des Figürlichen, wie denn mehrere der zuvor genannten Werke Rembrandts auch als Landschaften mit Staffage aufgefaßt werden können. Für diesen Fall ordnet sich natürlich die Figur der Umgebung im selben Maß unter, wie denn weiter in der Landschaft sich die Erde mit ihren Bäumen, Bauten, Bergen dem Himmel mit seinen Wolken und Lichterscheinungen unterordnen mag. Da der Himmelsraum mit seinen atmosphärischen Äußerungen die Voraussetzung und der Regulator aller landschaftlichen Stimmung ist, so finden wir auf holländischen Landschaften bereits 1/3, ja 1/5 Erde gegen 2/3 und 4/5 Luftraum.

Kehren wir zur Nachtwache zurück, wo dieses Verhältnis als ein gleichhälftiges bezeichnet werden kann, so ist klar, daß der große dunkle Raum, der die Figuren umgibt, Rembrandt als Stimmungsfaktor ebenso notwendig schien, wie der Himmel für eine Landschaft (soweit man sich nicht auf das Koloristisch-Dekorative beschränkt, wobei denn freilich der Himmel entbehrt werden kann). Daß er ausschließlich an Stimmung dachte, und jeder Gedanke, durch Charakteristik, Psychologie, Mannigfaltigkeit des Individualausdrucks zu wirken, ihm fern lag, zeigt, daß bei dem Zwangscharakter seiner künstlerischen Vorstellung der Bildnisauftrag so gut wie nicht vorhanden war. Dies war einfach an ihm abgeglitten. Stellt man sich vor, es wäre der Nachtwache widerfahren, was mit dem Gemälde der batavischen Verschwörung geschah, das Bild wäre über den Köpfen der obersten Figuren abgeschnitten worden, so würden die Gestalten wie mit heiseren Stimmen, klanglos, tonlos vor uns stehen. Auch hat sich Rembrandt, als er eigenhändig das genannte Bild der Verschwörung des Civilis verkleinerte, eine unendliche Mühe gegeben, die Figuren der veränderten optischen Einstellung zuliebe wirksam zu gestalten (worüber ich eingehend in meinem Buch: „Aus der Werkstatt Rembrandts“ gesprochen habe). Rem-

[1]) Justi, „Velazquez“, II, 16.

brandt brauchte den figurenleeren Raum gleichsam als Hohlraum und Resonanzboden, damit das, was die Figuren an ihrer Stelle zu sagen und zu tragieren haben, Fülle und sonoren Klang gewinne. Jene Dunkelheiten sind die stimmungweckende Begleitung; in seiner Phantasie sind sie das erste, wie bei einem Musiker, der lang hin und her moduliert und phantasiert, ehe sich ihm bestimmte Tongruppen verdichten, phrasieren, Melodie werden. Also nicht nur nichts Willkürliches ist der große dunkle Raum: er gehört zu den Lebensbedingungen des Gemäldes; er gibt den Figuren die ihnen notwendige Luft und trennt sie von schädigender Nachbarschaft, wie manche Maler der berechneten Wirkung ihrer Bilder zuliebe Rahmen aus Plüsch oder gemalte Rahmen erfinden. Auch ist er kein Vakuum, kein totes, undurchsichtiges Lagern der Dunkelheit, sondern ein lebendiges Fluten und Atmen, aus dem ein Leuchtendes, ein Sichformendes, aus dem endlich die Gestalt hervortaucht. Da es sich also um sehr genau empfundene Gleichgewichtsverteilung handelt, ist jede Verschiebung oder Verstümmelung ein lebensgefährlicher Eingriff. Die Nachtwache besitzt das vom Meister berechnete Gleichgewicht nicht mehr ganz, der umgebende Raum ist etwas verengt, so daß die Figuren etwas zu groß wirken. Es ist sogar das Wort von „elefantesk optreden" gefallen. Auch sitzen die Hauptfiguren nun in der Mitte, während sie, als das Bild unverstümmelt war, die Mitte noch nicht erreicht hatten und somit der Phantasie des Beschauers den nötigen reichlicheren Spielraum der Bewegung frei ließen[1]).

Was Rembrandt durch die Dunkelheit gewinnt, des „Basses Grundgewalt", haben sich andere Maler, solche, die mehr mit Farbe als mit Ton arbeiten, durch andere Mittel gesichert. Bei Tizian und Rubens begegnet der Fall, daß sie durch eine Figur eine Fahne schwingen lassen, wenn sie ein lebhaftes Farbenanfluten als Stimmungsfaktor brauchen. Dieselbe Wirkung geht von großen Hintergrundsdraperien aus, von Vorhängen, Portieren, Kaminbehängen. Jan Steen z. B. hat gelegentlich, wo kein hochaufragender Betthimmel zur Verfügung war, um einen farbigen Ruhepunkt zu schaffen, in seine Bilder irgendeine rote, mauve- oder altgoldfarbene

[1]) Daß so viele kunstgeschichtliche Bücher die Abbildungen in willkürlicher Abschneidung bringen, gäbe eine lange Liste von Beschwerden.

Draperie von oben herabhängen lassen. Eine Erfindung, die dann noch den weiteren Zweck erreicht, die Illusion zu steigern, indem gleichsam ein Vorhang sich hebt, der uns zu Zeugen eines von uns nicht erwarteten Vorgangs macht. Desselben Mittels hat sich auch Rembrandt in der kleinen heiligen Familie des Kasseler Museums bedient, wo ein roter Vorhang nach rechts zurückgerafft erscheint und Maria, die das Kind an sich drückt, und im Hintergrund Joseph mit Holzhacken beschäftigt sehen läßt. Überdies ist hier ein gemalter Rahmen der geschlosseneren Wirkung wegen hinzugefügt. Dieses Bild ist von 1646[1]). Als Rembrandt einige Jahre früher an der Nachtwache arbeitete, lag ihm gleicherweise das illusionäre Bestreben im Sinn, mehr aber das visionäre, und er hatte eine Art Angst vor der Farbe[2]), die sich später verlor. In keiner Periode seines Schaffens war ihm das Helldunkel so sehr Hauptausdrucksmittel, war er so sehr auch in seinen Gemälden Radierer und entsprach der Formel Fromentins, daß er die flutende Nacht brauche, um Tag zu machen, „c'est par la nuit, qu'il a fait du jour." Dies ist der Grundcharakter der Nachtwache, der trotz aller Ablenkungen und Konflikte durchschlägt. Die Mittel des Künstlers arbeiten sich in die Hände. Er zog seinen Figuren das Bildnismäßige aus, um sie als Statisten zu gebrauchen, an denen man wie an einer Skala die Lichtabstufungen gegen das Dunkel hin messen kann, und er machte Nacht, um eine bewegte Menge in mächtiger Gesamtvision um so glaubhafter und illusionärer in das Licht hervortauchen zu lassen.

Die Nachtwache läßt einen Dualismus künstlerischer Vorstellungen erkennen, man kann sagen, sie leidet daran. So wie wir bis jetzt Rembrandts Gedanken zu verdolmetschen versucht haben, ist das Bild nicht bis zu Ende gedacht worden. Vielmehr traten kreuzende Vorstellungen dazwischen, die nach einer ganz anderen Richtung wiesen. Hieraus erklären

[1]) Über die Frage von Rahmen und Vorhang bei Rembrandt mein Buch „Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 85 ff.

[2]) Dies ist an der Umgebung seiner Schüler und Nachahmer besonders deutlich. Man sehe etwa Salomon Koninks Eremiten und Bols Ruhe auf der Flucht, beide in Dresden, 1643 und 1644 datiert. Auch wäre zu beachten, daß aus dem chronologischen Verzeichnis der Radierungen bei v. Seidlitz das Jahr 1641 sich als eines der fruchtbarsten an Radierungen ergibt. Nächst 1630 enthält es die größte Zahl sicher datierter Blätter.

sich die einander widersprechenden Urteile der Kritiker. Wenn man sich den Konflikt, der im Bild selbst zutage tritt, nicht deutlich macht, wird immer dem Ja des einen Beurteilers das Nein des anderen gegenüberstehen. So hat man Fromentin, der die Farbenqualität des Bildes leugnete und mit seinen Maleraugen nichts als Hell und Dunkel sehen zu können erklärt hat, entgegnet: Dies sei falsch, und das Gegenteil richtig. „In keinem zweiten Gemälde des Künstlers sei die Lokalfarbe so kräftig, so ausdrucksvoll." Es stünde um den wissenschaftlichen Charakter dieses Studienbereiches sehr übel, wenn es aus solchen kontradiktorischen Urteilen keinen Ausweg gäbe. Beide Ansichten können unmöglich recht haben. Aber an beiden kann etwas Wahres sein, und die folgenden Betrachtungen werden die Schwierigkeit aufzuklären suchen.

Rembrandt mochte wohl den Auftrag, sechzehn Bildnisse zu schaffen, überhören. Aber dies hatte seine Grenze. Nach zwei Seiten gab es eine Schranke, einmal in der äußeren Rücksicht, die mindestens die Offiziere der Schützenkompagnie geboten, sodann in gewissen eigenen künstlerischen Neigungen auseinanderstrebender Richtung, die sich eben doch auch zum Wort meldeten. Wäre der Gedanke einer Massenszene folgerichtig durchgeführt worden, so hätte das Bild ein anderes Aussehen gewinnen müssen. Es hätte etwa werden mögen wie Velazquez' Spinnerinnen, wo die vornehmen Personen vom Hof, die die Teppichmanufaktur besuchen, ganz fern im Grund stehen, indes im Helldunkel vorn lauter gattungsmäßige Figuren, Fabrikarbeiterinnen, gegeben sind. Auf ähnlichem Weg hätte sich ein Schützenzug komponieren lassen, wo die Schützen tiefer in das Bild gekommen wären, der Vordergrund aber wie bei einer Wachtparade von gattungsmäßigen Figuren, von der lieben Jugend und anderen Leuten, die nichts zu tun haben, eingenommen worden wäre. Oder auch der Vordergrund wäre frei geblieben, die unerwachsenen Figuren wären zwischen die Schützen, wie tatsächlich geschehen, verteilt, der ganze Trupp aber mehr in den Mittelgrund zurückgeschoben worden. Dieses letztgenannte Verfahren hat Rembrandt wiederholt angewendet. Doppelt in der großen Radierung des „Ecce homo", deren Komposition wenigstens so Rembrandtisch ist als nur möglich. Der Vordergrund der Estrade, auf der Pilatus sitzt, bleibt frei;

80. Ecce homo Radierung

81. Die Predigt des Täufers

Berlin

dann kommt die Hauptgruppe des Pilatus und der heischenden Juden. Gegen diese Gruppe flutet eine doppelte Brandung: oben die Menge der Soldaten, die Christum eskortieren, und unten im Hof die gewaltige Darstellung der schreienden und tobenden Volksmenge. Zweitens gehört die Berliner Täuferpredigt hierher, auf der der Vordergrund dunkel und nur von einigen Genregruppen belebt ist, während der Mittelgrund in heller Beleuchtung die Volksversammlung zeigt, die, um den Redner geschart, sich wie ein breites Band von Staffage durch die Landschaft zieht. Ferner darf man an das Hundertguldenblatt erinnern, obwohl hier noch stärker als in den beiden anderen Beispielen jede Figur individualisiert und psychologisch durchgearbeitet ist. Worauf es in der gegenwärtigen Betrachtung ankommt, ist, daß auch hier die Hauptszenen, nach dem Mittelgrund zurückgeschoben, ihr Licht aus einer Seitenkulisse empfangen.

Diesen Fällen und Möglichkeiten steht die Nachtwache mit einer gänzlich verschiedenen Behandlung gegenüber. Aus der Menge, die Mittel- und Hintergrund füllt, sind zwei Personen hervorgezogen und vorn an die Rampe der Bühne gestellt. Ja, sie scheinen aus dem Bild heraus uns entgegenzuschreiten. Jene, die Figuren der Menge, meinte Blanc sehr richtig, versinken in die Tiefe der Leinwand; diese beiden aber bleiben nicht im Rahmen, sondern drängen heraus. Das Licht, das sie beleuchtet, und die Schatten, die es hervorbringt, geben ihnen ein Relief, das sie mit Gewalt aus dem Bild herauszieht („une lumière ambrée... fait sortir violemment du tableau le capitaine et le lieutenant“)[1].

In all den Jahren daher begegnen wir in Rembrandts Gemälden zweierlei Äußerungsweisen seiner künstlerischen Leidenschaft. Die eine glaubt an das Einzelwesen, an sein Sonderleben und Stilleben, wie es in Licht und Farbe sprüht; sie gibt ihm den Genuß starker Beleuchtung und reicher Lokalfarbe, bald miniaturartig fein, bald breiter ausführend, derart, daß dieses sein Stilleben führende Einzelwesen allemal, in den Vordergrund gezogen, die Dunkelheit des Grundes als dienende Folie erhält. Die Übertreibung in der Größe der Lichtabstufungen ist das Hauptmittel, ein kraft-

[1] Ch. Blanc, in der Einleitung seines „Œuvre de Rembrandt“, p. XXIII.

volles Relief zu erzielen [1]). Beispiele sind die Ausweisung der Hagar in dem grellen Licht, das die Hauptfigur herausholt, die Haager Susanne und das Dresdener Bild der Eltern Simsons (das Opfer des Manoah). Dieses letztgenannte Bild mit seinen starkfarbigen, lebensgroßen Vordergrundsfiguren kann als direkte Studie für die Vordergrundsbehandlung der Nachtwache angesehen werden. Es ist, als hätte Rembrandt es während der Vorbereitung der Nachtwache gemalt, wie die Franzosen sagen, „pour se faire la main". Das Bild ist 1641 datiert, und wir werden noch darauf zurückkommen. Daneben steht nun eine zweite Art. Sie geht nicht vom Einzelwesen aus, welches hell und farbig *gegen* dunkel steht, sondern vom Alleben des Helldunkels, welches nicht im Grund lagert, sondern wogend den ganzen Raum erfüllt, die Figuren vom Vordergrund zurück in die Tiefe zieht, daß sie an jenem Alleben teilnehmen, und ihre Sonderfarben bricht und abdämpft. Diese beiden Richtungen suchen sich im weiteren Schaffen des Künstlers auszugleichen, indem das Alleben des Tons fester Bestand wird, Licht aber und Farbe allmählich wieder aus der Bindung heraus größere Freiheit und Selbständigkeit erlangen. In der Nachtwache stoßen die beiden Richtungen mit einer auffälligen Härte aneinander. Es ist nicht nötig, sich in eine doch vergebliche Untersuchung zu verlieren, wie sich die verursachenden Kräfte dieses Zusammenstoßes verteilen, ob es mehr äußerliche Rücksichten waren, die zu einer Sonder- und Vordergrundsbehandlung der beiden Offiziere zwangen, oder ob der Künstler von sich aus einer immer nach dieser Richtung drängenden Neigung zum starken Herausmodellieren nachgab.

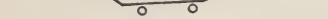
Eine kleine Radierung von 1640, die Enthauptung Johannis des Täufers (B 92), gibt eine der Lösung des zusammengesetzten Problems der Nachtwache verwandte Darstellung. Die Szene ist vor einer nach der Tiefe sich verengenden Torhalle, in deren Dunkel die Zuschauer der Hinrichtung, die hintersten auf Stufen erhöht, verteilt sind, etwa siebzehn unterscheidbare

[1]) Diese Übertreibung wird von Helmholtz, „Vorträge und Reden", 4, II, 126, als für Rembrandt charakteristisch hervorgehoben und mit Fra Angelico kontrastiert.

82. Enthauptung des Täufers — Radierung

83. Thomas de Keyser. Schützenstück — Amsterdam

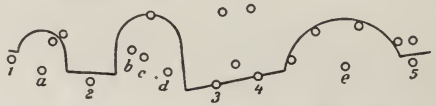
Köpfe, darunter Soldaten mit Lanzen wie auf der Nachtwache. Ganz vorn im Licht drei Figuren, der Täufer mit gesenktem Hals kniend, der Henker mit erhobenem Schwert, ein Neger als Diener mit der Schüssel, die das Haupt empfangen soll. In der Nachtwache war die Aufgabe schwieriger, weil es sich um eine bewegte, nicht um eine ruhig stehende Menge handelte, weil der in sich verlaufende Kreis eines Doppelobjekts von handelnden und zuschauenden Personen hier der vorwärtsdrängenden Einheit einer aus dem Bild hinaustreibenden Kraft gewichen ist. Indem Rembrandt seine Schützen aus dem Dunkel, dem Zwielicht nach vorn und nach dem Vollicht drängen ließ, erschien es ihm doch nicht wünschbar, eine breitere Figurenfront mit gleichmäßig starkem Licht zu bilden. Er nahm eine doppelte Zugsbewegung an, eine aus der Tiefe, eine von rechts. Den Schnittpunkt dieser beiden Bewegungen verlegte er nach vorn in das Licht und gab diesen Platz dem Hauptmann und dem Leutnant der Kompagnie. Dies ergab für die Anmarschskolonne eine keilförmige Anordnung. Rembrandt war nicht der erste, der auf solche Weise von der mehr oder minder schematischen breiten Front abging, aber der erste, der aus der veränderten Aufstellung bestimmte Folgerungen zog. Schon Thomas de Keyser hat ein Schützenstück (Kompagnie des Allart Cloeck, Reichsmuseum Nr. 767 = 1340), das nach der Datierung des Gemäldes und einer zugehörigen, im einzelnen etwas abweichenden Zeichnung der Albertina in Wien[1]) zwischen 1630 und 1632, also zehn Jahre vor der Nachtwache entstanden ist, in Keilform disponiert. Die Verteilung seiner 16 Figuren läßt sich graphisch so angeben:



Vorn stehen die im Rang höchsten Figuren, Hauptmann, Leutnant und Fähnrich; die anderen verteilen sich zu beiden Seiten ziemlich symmetrisch nach der Tiefe, mit der angenehmen Unregelmäßigkeit, daß rechts sechs und links sieben Personen stehen. Ihre Unterordnung ist weiter damit betont,

[1] Die Zeichnung abgebildet „Oud Holland", VI (1888), p. 228.

daß dieſe auf den tieferen Stufen einer Treppe ſtehen, die hinten heraufführend zu denken iſt, während die drei Offiziere vorn auf der höchſten Treppenſtufe gegeben ſind. Eine ſolche Unterſcheidung zwiſchen höher und tiefer, vorn und hinten aufgeſtellten Figuren konnte Rembrandts Gewöhnung, ſcharf zu akzentuieren, nicht genügen. Wenn wir ſeine Anordnung allgemein keilförmig nannten, ſo iſt das Weſentliche damit noch nicht ausgeſagt. Um ſeine zwei Hauptperſonen gehörig zu trennen, gab er ihrem ſtarken Licht rechts und links je eine Schattennische als Folie, ſo daß, wenn wir die Anſicht des Bildes als Faſſade bezeichnen dürfen, der Grundriß dieſer Faſſade ſich ſo darſtellen würde:



Die Faſſade iſt geſchweift, und zwar von drei einſpringenden Niſchen unterbrochen. Die dazwiſchen und an den beiden Enden vortretenden Pfeiler liegen mit ihren Stirnwänden nicht in einer Flucht. Am weiteſten ſpringt der Mittelpfeiler in das Licht vor, durch den Hauptmann und den Leutnant bezeichnet (Nummern 3 und 4). Die ſeitlichen Pfeiler, die nicht ſo weit vortreten, damit ſie weniger Licht fangen, werden von links her Nr. 1 durch den Sitzenden mit der Partiſane, Nr. 2 durch den ſein Gewehr ladenden Schützen und 5 am Ende rechts durch den Trommler gebildet. Die anderen erwachſenen Perſonen bilden die Ränder der ſich in die Tiefe ziehenden Niſchen. In den Niſchen ſelbſt ſind fünf kleine Figuren untergebracht, nämlich von links nach rechts a der Knabe mit dem Pulverhorn, b und c die zwei kleinen Mädchen, d der vom Rücken geſehene ſchießende Knabe, e der den Trommler anbellende Hund.

Dieſe kunſtreiche und faſt künſtliche „Faſſadenbildung“ der Nachtwache, wenn man ſo ſagen darf, war aus der nämlichen Abſicht hervorgegangen, in der zur gleichen Zeit in Italien die Borromini und Rainaldi ihre Kirchenfaſſaden in einem Wechſel ebener, konvexer und konkaver Flächen ſchufen.

Diese Fassaden waren auf reiche Lichtwirkung und Abstufungen zu Halb- und Ganzschatten berechnet. Indem Rembrandt die Illusion der geschweiften Ansichtsfläche seines Bildes mit heftiger Energie und einem scharf akzentuierenden Rhythmus steigerte, gewann er eine weite Skala vom tiefsten Dunkel bis zum gellenden Licht. Auf dieser Bühne konnte sich sein ungeheures Können bis zu den äußersten Grenzen frei entfalten, ein Ausweichen, Sichhinundherbeugen, Verdämmern, ein Aufflackern und Verlöschen des körperlosen Tons und zugleich ein kühnes Anfassen und plastisch ergreifendes, bis zur Täuschung runder Körperlichkeit gesteigertes Modellieren. Selbst unter den großen Künstlern ist diese Vereinigung fast entgegengesetzter und oft sich ausschließender Fähigkeiten selten. Außer Rembrandt kennt die Erfahrung der Kunstgeschichte eigentlich nur noch einen Namen, von dem sich diese Macht, das scheinbar Gegensätzliche zu umspannen, aussagen ließe: Leonardo da Vinci. Doch ist Rembrandt in dem Vermögen, das viele als Ablenkendes zu bewältigen und zum Schweigen zu bringen, einzig. Neben dem Abendmahl ist die augensinnliche Einheit der Nachtwache die größere.

Die Figur des Leutnants Ruytenburch.

Rembrandt hatte sich also entschlossen, in seiner Tonsymphonie für zwei Solisten Raum zu lassen. Der Hauptmann Cocq und der kleine Leutnant Ruytenburch kamen an die besten Plätze; der Fähnrich blieb mit den anderen dahinten. Eigentlich wurde es aber doch nur *eine* Hauptfigur. Was Rembrandt mehr als einmal angewendet hat, wenn er eine Gestalt oder Gruppe durch eine dunkle Folie herausheben wollte, wiederholte er hier: er machte die eine Figur zur Kontrastfigur der anderen, das will sagen: rein künstlerisch betrachtet ist der Hauptmann nur um des Leutnants willen da. Mit der militärischen Rangordnung stimmte das nicht. Wenn im großen Kriegsrat der Stadt, an dem die Hauptleute und Leutnante der Schützen teilnahmen, der Sekretär die Namen aufrief, so lautete der Ruf einfach: Kapitän N. N. „und sein Leutnant". Auch war es so, daß die Leutnants „gemenelijck de stemmen en advijsen van haér capitynen volgen"[1]). Danach, sollte man erwarten, hätte Rembrandt den Leutnant etwas mehr zurückhalten sollen. Aber Gedanken derart lagen ihm fern. Den Hauptmann gab er dunkel. Ob man dies nun schwarz oder tiefviolett finden will, er hat ihn von oben bis unten, vom Filzhut bis zu den Schuhen,

[1]) Bontemantel, I, 202.

dunkel angezogen. Weder die Knieschleifen noch die Schleifen an den Schuhen dürfen eine andere Farbe haben; den stählernen Halskragen deckt er, um den Effekt der Metallreflexe für den Nachbar aufzusparen, mit einem großen weißen Spitzenkragen. Von Farbe ließ er ihm außer diesem Weiß und Schwarz nur die rote, goldgestickte Schärpe quer über der Brust. Neben diesen Dunkelmann aber setzte Rembrandt einen ebenso einheitlichen hellen Mann, und dieser wurde des Malers „enfant gâté".

Jeder, der diesen Leutnant Ruytenburch, und sei es nur einmal in seinem Leben, gesehen hat, wird ihn im Gedächtnis behalten. Denn es geht eine Strahlkraft und eine Blendung von ihm aus, fast wie wenn das Auge in die Sonne gesehen hat und dann überall, wohin es blickt, rotgelbe Flecke wahrnimmt. Er ist von einer plastischen Körperlichkeit, wie sie im ganzen Bereich der Malerei vielleicht nicht ein zweitesmal erreicht worden ist. Er ist ein künstlerisches Unikum. Man darf deshalb einige Aufmerksamkeit anwenden, ihn zu studieren, und wir beginnen damit, einige Zeugen zu verhören.

Burger-Thoré („Musées de la Hollande", I, 8) hatte diesen Eindruck: Der Offizier trägt einen Rock aus reichem, zitronenfarbenem Stoff mit Goldstickerei, einen weißen Bund („ceinture"), Hosen mit Bändern an den Knien, Stulpstiefel von Gemsenfarbe („chamois") mit goldenen Sporen, safranfarbige, mit etwas Grau lasierte Handschuhe. Sein gelblicher Filzhut hat als Schmuck eine Schnur aus Edelsteinen und lange, weiße Federn, die sich nach rückwärts legen. Die rechte Hand stemmt er in die Hüfte, die linke hält gefällt, horizontal, eine Partisane, deren Schaft durch eingeschlagene Metallnägel verschlungen gemustert ist („dont le manche est guilloché par des clous de métal". Guillochieren wird meistens als technischer Ausdruck für das Unterdruckmuster des Banknotenpapiers gebraucht). Vosmaers Beschreibung (p. 223) gibt etwas weniger Farbennuancen, ist aber eingehender und nimmt auf die Gesamterscheinung der Figur mehr Rücksicht. „Gelber Filzhut mit weißen Federn, der Ringkragen gesäumt mit einem Streifen emailblauen Stoffes. Die ganze Figur ist in Zitronengelb gekleidet; der Rock ist aus einem dichten, mit Goldbesätzen garnierten Stoff. Darunter ein gelbes Unterkleid, dessen Ärmel sichtbar sind. Stiefel und

Handschuhe von gelbem Leder. Ein breiter, weißseidener Bund umschließt die Taille; er hat Goldreflexe. Alles dies ist in einem sehr raffinierten Geschmack durch jenes Türkis- oder Lapislazuliblau aufgehöht, welches vom Künstler nicht nur als Streifen um den Stahlkragen gelegt, sondern auch in den Fransen der Stulphandschuhe, an den Schleifen und dem Schmuck der Strümpfe und schließlich am Hals der Partisane in den blauweißen Büscheln ihrer Quaste verwendet worden ist. Diese schönen verschiedenen Hellblau geben auf dem Gelb des Kostüms eine wunderbare Wirkung." Nun folgen zwei Zeugen, deren „bona fides" zwar nicht anzuzweifeln ist, die man aber doch nicht vereidigen würde, weil sie sichtlich jeder unter dem Bann eines gewissen Vorurteils stehen. Fromentin, der sich seinen Rembrandt als einen „luminariste" konstruiert hat und den Koloristen leugnet, urteilt über den Leutnant Ruytenburch so („Maîtres d'autrefois", S. 344): „Ich halte es für unmöglich, anzugeben, wie der Offizier angezogen ist, und welche Farbe seine Kleidung hat. Ist es ein Weiß, das gelb getönt ist, oder ein Gelb, das bis zu Weiß entfärbt ist? In Wahrheit hat Rembrandt diese Person als das Lichtzentrum des Bildes mit Licht bekleidet, was für den Lichteffekt sehr wirksam, aber sehr rücksichtslos für die Farbe ist." Schließlich Durand-Gréville, der den Wunsch hat, aus Rembrandt einen lediglich durch trübgewordene Firnisse verleumdeten Hellmaler zu machen (was wir an einer späteren Stelle genauer besprechen wollen). Eine Vorstellung, die schon bei Delacroix begegnet. Nach seiner Meinung („L'artiste", 1889, 2, 179 und 356 f.) wäre der Leutnant von Haus aus in weißes Leder gekleidet gewesen und, erst mit der Zeit vergilbt, in einen Zitronen- oder Safranton geraten. Doch hat er dies selbst widerrufen, der Rock sei nicht weiß gewesen wie Papier, sondern von einem sehr hellen und sehr zarten Gelb. Wohl aber müßten die Strümpfe weiß bis perl- oder silbergrau gewesen sein, und hierfür beruft er sich auf die mehrerwähnte Londoner Kopie, deren Transponierung ins Hellere für Rembrandt in der Tat nichts beweist. Will man sehen, wie Rembrandt selbst weiße Strümpfe gemalt hat, so braucht man sich nur etwa vor das Bild des Martin Daey zu stellen. Diese Strümpfe sind nicht gelb geworden. Es bleibt dabei, daß Rembrandt ebenso wie er den Hauptmann vom Hut bis zu den Stiefeln schwarz, so

den Leutnant vom Hut bis zu den Stiefeln gelb angezogen hat. Wie jener eine rote Schärpe trägt, so hat dieser eine weißseidene Schärpe und weiße Federn. Ein solches Kostüm wird, wenn man das Reichsmuseum mit seinen vielen Schützenbildern durchmustert, nicht zum zweitenmal zu finden sein. Rembrandt konnte seine Kleiderfarben nach Belieben zusammenstellen, ohne wie die Porträtisten heutiger Militärs durch Dienstvorschriften gehemmt zu werden. Denn jenes Bürgermilitär hatte keine eigentlichen Uniformen[1]), sondern nur ein gewisses Herkommen für seine Ausstaffierung. Gelbe Röcke sind nicht selten, aber dann zusammen mit blauen Schärpen. Nur einmal fand ich, auf dem Schützenbankett des Johannes Spilberg von 1650 (Nr. 1353 = 2219), gelbe Röcke mit weißen Schärpen, dafür aber Ärmel und Hosen braun, die Hüte schwarz. Van der Helst gibt einmal zu gelben Röcken graue Hosen. Keiner aber läßt sein Gelb so ungedämpft, so ungekühlt aufbrennen wie Rembrandt, sondern man gibt durch eine breite Fläche von Blau oder Grau ein Gegengewicht. Was dieserart Vosmaer mit gutem Blick an der Figur des Leutnants beobachtet hat, wirkt nicht wie bei den anderen und, wie er meint, als Kontrastton, sondern dieses Blau ist absichtlich so schmalflächig und an so zerstreuten Stellen angebracht, daß es nur wie ein farbiger Edelstein an seinem Ort erscheint, durch die Unterbrechung die Intensität der Farbe der Umgebung steigernd. Es ist, wie wenn ein Wassertropfen in eine Flamme fiele, den das Feuer zischend in Dampf verflüchtigt. Die Wirkung des Gelb wird durch dieses eingespritzte Hellblau nicht geschwächt und unterbrochen, sondern gereizt und herausgefordert. Von Franz Hals besitzt das Reichsmuseum die ausgezeichnete Halbfigur eines jungen Mannes mit dem Weinglas in der Hand (Nr. 443 [1091]. Bode, „Halswerk", Tafel 22, Nr. 53). Er ist auf einen gelbbläulichen Hintergrund gesetzt und in Gelb und Weiß gekleidet; auch hat er Weiß-

[1]) Riegel sagt, „Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte", I, 112, die Uniformen der Schützen seien seit Ende des sechzehnten Jahrhunderts abgekommen. Das ist richtig. Aus der „Medicea hospes" des Barlaeus, da wo er vom Spalier des Bürgermilitärs spricht, will ich die Stelle verzeichnen: „Habitus vel pro ordinum ratione vel ex arbitrio aliis alius." (Ausgabe der „Orationes" von 1643, p. 432.) Die Schützen der Gilden vor 1580 trugen Uniform.

wein im Glas und eine goldene Schließe am Gürtel. Aber Hals hat ihm einen schwarzen Hut aufgesetzt. Könnte man das Bild einmal neben die Nachtwache stellen, so würde man wohl finden, es sei koloristisch feiner und vor allem absichtsloser als Rembrandts Leutnant, und würde so immermehr zu der Frage gedrängt, welches denn die Absicht Rembrandts gewesen sei, als er seine Hauptfigur völlig in die Farben eines Kanarienvogels kleidete. Ausgeschlossen ist die Erklärung, der Offizier habe sein Kostüm so mitgebracht, und Rembrandt habe ihn etwa so gemalt, wie er sich zu tragen geliebt oder vor der Nachwelt zu erscheinen gewünscht habe. Es ist eben darauf hingewiesen worden, daß diese Tracht auf keinem anderen Schützenstück vorkommt, und es darf hinzugefügt werden, daß, wo sie ähnlich vorkommt, es sich um Gala- und Feiertagskleidung handelt, weil es Bankettszenen sind. Auch dies scheint mir zu bestätigen, daß der Gegenstand der Nachtwache ein Ausmarsch zur Parade ist, wozu Gala angelegt wurde. Rembrandt wünschte diese elegante, im Gebrauch sehr empfindliche und leicht schmutzende Toilette und zog die Gala der Dienstgarnitur vor, wobei er übrigens nach seinem Geschmack noch änderte und wählte. Es ist eine alte Werkstattgewohnheit der Maler, ihren Bildnismodellen, wenn möglich, das Kostüm vorzuschreiben oder ihm doch korrigierend nachzuhelfen, und so hat Rembrandt seine guten Gründe gehabt, den Mann gelb in gelb mit weiß und gold zu kleiden. Diese Gründe für die Farbenwahl waren zweifellos ähnlicher Natur wie die, die den besonderen, an dieser Figur angewendeten malerischen Vortrag bestimmten, und können also nur im Zusammenhang mit Beobachtungen verstanden werden, die sich auf die technische Behandlung richten.

In Fragen wie diese, die das Fachmäßigste des Handwerks betreffen, lassen wir gern einem Maler das erste Wort. Fromentin hat mit seinem Urteil nicht zurückgehalten. „Wie ist," so fragt er (S. 347 ff.), „die Technik in diesem Gemälde?[1]). Werden Stoffe mit ihren Falten, Brüchen, der Eigentümlichkeit ihres Gewebes gut gegeben? Nein. Wenn der Maler eine

[1]) Ich bemerke, daß man Fromentin nicht gut wörtlich übersetzen kann. Seine Art sich auszudrücken ist, wie bei allen feinen und individuellen Stilisten, unübersetzbar.

Feder über den Rand eines Filzhutes legt, gibt er dieser Feder die leicht bewegliche Grazie, wie es van Dijck, Hals, Velazquez gelingt? Vermag er, mit ein paar resoluten Pinselstrichen, die aber ja nicht umständlicher sein dürfen, als es der Bedeutung des Gegenstandes entspricht, Schmuckstücke, Stickereien, Spitzen als solche glaublich zu machen? Auf diesem Bild sind Degen, Musketen, Partisanen, spiegelnde Helme, damaszierte Ringkragen, Stulpstiefel, Schuhe mit Schleifen, eine Hellebarde mit blauseidener Quaste, eine Trommel, Lanzen gemalt, und nun stelle man sich vor, wie leicht und ohne Umstände und wie glaubhaft sicher ohne jedes absichtliche Unterstreichen ein Rubens, Veronese, van Dijck, Tizian, schließlich Franz Hals, der als geistreicher Techniker seinesgleichen sucht, alle diese Akzessorien summarisch angedeutet und sicher herausgebracht hätten. Dagegen betrachte man bloß die Hellebarde, die der kleine Leutnant Ruytenburch mit seinem steifen Arm hält! Man betrachte die Verkürzung der Waffe und besonders die geschmeidige Seide der Quaste und antworte mir dann, ob ein Techniker von Rembrandts Rang sich erlauben darf, statt eine Sache wie von selbst unter breitem Pinsel hervorkommen zu lassen, sie so umständlich auszudrücken („d'exprimer plus péniblement un objet qui devait naître sous sa brosse sans qu'il s'en doutât")... Der Auftrag ist dicht, überladen, fast ungeschickt und tastend, ja verkehrt, die Pinselstriche quer gesetzt, wo sie der Länge nach kommen sollten usf. In den zumeist in die Augen fallenden Partien verrät sich eine aufgeregte Hand, eine Verlegenheit, das rechte Wort zu finden, eine unendliche Heftigkeit im Ausdruck und eine Unruhe, die in Widerspruch und außer Verhältnis mit dem Resultat stehen, welches doch eigentlich etwas leblos Unbewegliches hat („l'immobilité un peu morte") und wenig Realität besitzt."

Es ist, wie gesagt, ein Maler, der dieses harte Urteil fällt, ein Mann, der mit beneidenswerter Unbefangenheit im gegebenen Fall zu sehen pflegt, was gut gemacht und was nicht gut gemacht ist, und dem es nicht so leicht vorkommt, worüber der arme Kunsthistoriker so oft ertappt wird, daß ihm die Flagge die Ware deckt, und daß er entschlossen ist, alles gut zu finden, *weil* es von Rembrandt oder von Sandro Botticelli oder von Raphael ist. Was Fromentin sagt, läßt sich, wenn man sein Urteil mit

den Tatsachen des Bildes vergleicht, nicht übergehen, vielleicht aber um einiges ermäßigen, da sein lebhaftes Malertemperament ihn zur Übertreibungen, besonders aber zu Verallgemeinerungen verleitet hat, die in diesem Umfang nicht aufrechtzuerhalten sind. Die Hauptfigur ist in ihrem vollen Licht technisch anders behandelt und durchgearbeitet worden als die übrigen Teile des Bildes. Während im großen und ganzen die Technik in leichterem Farbenauftrag dem flüchtigen Eindruck und der Illusion einer rasch dahineilenden Truppe angepaßt ist, die meisten Köpfe, so wenig sie als Bildnisse befriedigen, in unvergleichlicher Sicherheit das wiedergeben, was sich im Vorbeihuschen einprägt, eine Nasenform, einen Blick, den Eindruck eines breiten, fleischigen oder eines mageren Gesichts, ist der Leutnant mit dick reliefmäßig aufgehäufter Farbe und so umständlich gemalt, wie es jene Kritik geschildert hat. Derart, wie wohl ein Alchemist allerhand in einem Mörser zusammendosiert und mischt und sein Hexenwerk mit peinlicher Achtsamkeit durcheinanderrührt. Was sein Kostüm und seine Akzessorien angeht, so kann jedenfalls das, was hierüber mit Recht behauptet worden ist, nicht ohne weiteres für die übrigen Ausstattungsstücke des Gemäldes gelten. Da ist z. B. die große Trommel am rechten Bildrand in ihrem rotgoldenen Farbenton mit ihren Schnüren und Nägeln ein vortrefflich gemaltes Stück. Es ist fast Musik, was von dieser Trommel ausgeht, und man kann an ihr so recht sehen, wie Rembrandt von Herzen Maler war. Auf dem großen Schützenbankett van der Helsts steht ganz vorn auch eine große Trommel, aber man möchte sie in ihrem stumpfen Braun mit den gelben Reifen einem so gewiegten Techniker wie Helst am liebsten gar nicht zur Last legen: so gleichgültig ist das Stück gemalt, als hätte sich das Interesse mit den Figuren erschöpft. Diese Hierarchie belebter und toter Dinge gibt es, wie wir oft gesehen haben, bei Rembrandt nicht. Sein Pinsel liebkost eine Trommel oder eine Partisane, als wenn es beseelte Dinge wären. Die Partisane, die der Leutnant trägt, ist als Waffe nicht eben ein seltenes Stück, daß ein Künstler sich wie in eine schöne orientalische Dolchscheide oder in ein schön gestreiftes Seidentuch darein verliebte. Die Spitze hat die Form eines kurzen, zweischneidigen Schwertes mit halbmondförmig gebildeter Querstange; die Stelle, wo die

84. Ausschnitt aus der „Nachtwache": die beiden Hauptfiguren

85. Barhseba im Bade — Früher Haag, Steengracht, jetzt Newyork, Metropolitan Museum

metallene Spitze in den Schaft gefügt ist, wird von der Quaste zugedeckt. Ganz die gleichen Stücke kann man in der Waffensammlung, die sich in dem einen glasüberdeckten Hof des Reichsmuseums befindet, sehen; nur ist dort die Vergoldung abgescheuert. Auch auf den Schützenstücken des Franz Hals kommen sie vor (Nr. 4 und 5 der Haarlemer Reihe), mit blau und gelben Quasten, auch wohl goldenen Strähnen dazwischen. Wie Hals diese Waffen oder auch Fahnen, Lederhandschuhe und Spitzenkragen, seidene Schärpen und blumengemusterten Brokat malerisch sicher und einfach behandelt, ist wunderwürdig; keine überflüssige Farbensubstanz, kein starkes Impasto. Und so geschieht es, daß, wenn man von Hals kommt und vor den Rembrandtschen Leutnant tritt, wenn man das aufdringliche Relief und die mühselige Plastik seiner Partisane, wenn man die Goldbroderie seines Rockes und die Goldlitzen des Ärmels, den vergoldeten Rand des stählernen Halskragens mit seinen getriebenen Ornamenten, seiner blaugoldenen Stoffunterfütterung und dem auf den linken Oberarm fallenden Schnurende, wenn man diese blauweiße Handschuhborte betrachtet, daß man über die zunächst unverständliche Farbenkonglomerierung stutzt[1]). Offenbar war für Rembrandts künstlerische Leidenschaft, während er an dieser Figur arbeitete, die Vorstellung von Akzessorischem völlig verschwunden. Ob es nun Gesicht oder Hände oder Waffen und Uniform waren, alles sollte dazu helfen, die Illusion plastischer Stoßkraft um jeden Preis zu erzeugen und an dieser Stelle, als an dem Lichtfokus des Gemäldes, jeden einzelnen Teil so zu entzünden, daß alle diese Lichter zu einer großen Flamme zusammenschlügen. Besaß der ungebrochen gelbe Farbenton an sich schon die Kraft des Selbstleuchtens, fast wie der Chalcedon der Sagen, dessen Licht in der Nacht scheint, so trat nun zu dem wärmsten Ton das stärkste Licht von außen hinzu und gab der Gestalt ein Gleißen und Glühen, als wäre da ein Gestirn mitten im irdischen Dunkel aufgegangen. Die zweifellose Absicht Rembrandts, ein Relief ohnegleichen zu erzeugen, ist durch das Zusammenarbeiten von wärmster Farbe, hellstem Licht und unermüdlicher Pastosität

[1]) J. van Dijck, der im achtzehnten Jahrhundert die Nachtwache restauriert hat, vergleicht die Oberfläche der pastos aufgetragenen Farbensubstanz am Rock des Leutnants mit einem Reibeisen, an dem man Muskat pulverisiert.

erreicht worden. Rembrandt konnte, was er wollte. Die Ausdrucksmittel waren unbedingt zu seiner Verfügung. Das „rompu au métier“ gilt von wenigen so wie von ihm. Warum aber — und diese Frage erhebt sich nun dringender, nachdem wir die Tatsachen einigermaßen übersehen — häufte der Künstler seine Mittel und warum wollte er dieses Resultat erzwingen? Warum diese überenergische Modellierung, die im Beschauer die Furcht weckt, es möchte die Gestalt aus dem Rahmen herausschreiten und leibhaft zu uns treten?

Erinnern wir uns, was über die Doppelleidenschaft in Rembrandts künstlerischem Bedürfen, über den Dualismus der Nachtwache im besonderen, erkannt worden ist. Der Vorstellung einer auf subtile Tonwirkung gestimmten, Freiheit und Selbstbewußtsein des Porträtmäßigen auslöschenden Gesamtszene trat das Bemühen um Herausmodellieren einer Gruppe des Vordergrundes zur Seite. Indes Rembrandt an seinem Leutnant arbeitete, verschob sich ihm — psychologisch unbewußt — das Problem, und was bis dahin Selbstzweck gewesen war, die große Helldunkelstimmung, verwandelte sich in einen dienenden Hintergrund für das verwöhnte, zum verzogenen Lieblingskind Rembrandtscher Phantasie gewordene Licht- und Farbenkonglomerat der Hauptgestalt. Visionen von nackten, beleuchteten Körpern vor verdunkeltem Grund mochten vor ihm aufsteigen, alte Probleme und Neigungen, die er nie müde ward, hin und her zu wenden, auf die er immer wieder zurückkam. So war das Lichtzentrum der Anatomie des Doktor Tulp ein nackter, wie im Magnesiumlicht strahlender Kadaver gewesen; auf dem Dresdener Ganymed fällt das volle Licht vor dunklem Grund auf Rücken und Schenkel des geraubten Kindes, wie auf dem Petersburger Isaaksopfer mitten im Dunkel der Rumpf des dem Opfertod bestimmten Knaben das hellste Licht fängt, dem zu Liebe die Gestalt Abrahams vom Engel überschattet wird. Dann war der Ton des beleuchteten Fleisches immer wärmer geworden, immer mehr dem Gold sich nähernd, immer weniger klare und konkurrierende Farbe um sich duldend. Hierin ist von der Petersburger Danaë zur Haager Susanna und Bathseba (ehemals Sammlung Steengracht, jetzt Neuyork) eine offenbare Veränderung und Steigerung. Ein Stück weißes Linnen pflegt den warmen

Fleiſchton zu begleiten; dagegen hat der türkiſche Teppich unter den Füßen der Bathſeba völlig gedämpfte Farben. In das Dunkel einer Grotte komponiert, in die am Rand der Abendſchein hineinfällt wie das Morgenlicht im „Noli me tangere“, entfaltet der unbekleidete Frauenkörper einen unſäglichen Schmelz weichwarmen Goldtons. In dieſen Zuſammenhang wuchs der Leutnant Ruytenburch hinein; obwohl eine Koſtümfigur, gehört er zur Deſzendenz jener nackten Geſtalten, die eine Kombination von hellem Licht auf dunklem Grund mit warmem Farbenton ſuchen. Reynolds hat in einer ſeiner Londoner Akademiereden, in denen er die Theorie deſſen vorträgt, was von den alten Meiſtern zu lernen ſei, als eine Regel verkündet, „daß die Lichtmaſſen in einem Bild einen warmen Farbenton (Gelb, Rot oder Gelblichweiß) haben müßten, und daß kalte Farben im Licht höchſtens zu verwerten ſeien, um die warmen zu ſtützen und zu heben.“ Hierfür beruft er ſich auf die Venezianer. „Man mache“, ſetzt er hinzu, „die Gegenprobe, man laſſe das Licht kalt ſein und die umgebenden Farben warm, wie in den Werken der florentiniſchen und römiſchen Maler, und man wird finden, daß nach dieſem Syſtem ſelbſt ein Tizian oder Rubens kein harmoniſches Bild hätte zuſtande bringen können“ [1]). Von Rembrandt entlehnt er an dieſer Stelle kein Beiſpiel, und in der Tat iſt es bei Rembrandt, auch wo er wie in der Nachtwache dasſelbe tut wie die von Reynolds zur Beſtätigung ſeiner „Regel“ angerufenen Venezianer, nicht dasſelbe. Er ſteht an einer Stelle ganz für ſich. Die ganze koloriſtiſche Renaiſſancekunſt von den Venezianern bis auf Rubens iſt viel zu ſehr an der großen Hiſtorie erzogen, um nicht auch bei den mächtigſten Farbenoffenbarungen Gewichtsverteilung und Diſziplin zu beobachten. Noch Franz Hals kann man an dieſe Reihe anſchließen, da er in der Einteilung ſeiner künſtleriſchen Ausdrucksmittel die Erziehung an der Haarlemer Hiſtorie und der ſtarken akademiſch italieniſierenden Lokalüberlieferung von Heemskerk bis Cornelis Cornelisz nicht verleugnet. Nur Rembrandt iſt Ökonomie der Mittel fremd. Er malt an einer lebensgroßen Figur in einem großen Gemälde und vergißt dabei eine Weile alles übrige. Was hätte es für einen Sinn, zu

[1]) In der Überſetzung der „Reden“ von Leiſching, S. 141 f. (achte Rede).

sagen, etwas vom Miniaturisten und Tüftler stecke noch in ihm, wo der Dämon so übermächtig wirkt? Seine Leidenschaft scheint nur auf eine Stelle gerichtet; er will zeigen, was eine kondensierte warme Farbe, durch ein pralles warmes Licht erhitzt, an Glut erzeugen könne. Wo ist es noch einmal vorgekommen, daß Farbe solch einen Eindruck von Siedhitze hervorbrächte? Diese gelben Töne sind förmlich gekocht, sie haben etwas Eruptives, als müsse man jeden Augenblick gewärtigen, Blasen an der Oberfläche erscheinen, Dampf überwallen und hervorbrechen zu sehen. Vor der elementaren Explosivkraft dieses Farben- und Lichtkörpers bleibt der Beschauer wie vor einem Naturschauspiel geblendet.

Wie ausschließlich es diese eine Figur ist, die von dem Bild im Gedächtnis haften bleibt, hierfür gibt es ein merkwürdiges Zeugnis. Unter den Schülern, die Rembrandt von weither anzog, war ein Däne, namens Bernhard Keil [1]), der später, nach Italien verschlagen, den dortigen Malern allerhand von dem genialen holländischen Sonderling erzählte. Diese Mitteilungen hat uns Philipp Baldinucci, der Biograph Berninis, in einem seiner kunsthistorischen Werke erhalten. Danach habe der Däne von einer großen Leinwand Rembrandts mit der Darstellung des Bürgermilitärs gesprochen, durch die sein Ruhm über den aller anderen holländischen Maler gestiegen sei. Der Haupttitel dieses Ruhmes aber sei unter den Figuren dieses Gemäldes eine einzige gewesen, ein Offizier, der, vorwärts marschierend, eine Partisane in der Hand trage. Obwohl diese Waffe im Gemälde nur die Ausdehnung einer halben Armeslänge einnehme, sei ihre Verkürzung so ausgezeichnet, daß man sie von jedem Standpunkt aus in ihrer natürlichen Größe zu sehen glaube. Der Rest des Gemäldes sei dagegen für einen so außerordentlichen Maler merkwürdig konfus, so daß die Figuren, obwohl jede für sich genau studiert, doch wenig voneinander losgingen, und so erscheine dieser Teil luftlos und zusammengeklebt („appiastrato") [2]).

[1]) Über Keil aus Helsingborg (1625—1686) siehe Weilbach, „Nyt dansk Kunstnerlexicon", I, 559.

[2]) Die Stelle steht in der Mailänder Gesamtausgabe der „Werke Baldinuccis" von 1808 im ersten Band, S. 194. Im allgemeinen auf Baldinucci die Aufmerksamkeit der Rembrandtgemeinde gelenkt zu haben, ist ein Verdienst Michels, „Oud Holland", VIII (1890), 161 f.

Mag dieses Urteil in der Bestimmtheit seiner Fassung richtig sein oder nicht, mag Keil, dem italienischen Kunstmaßstab der Zeit sich anpassend, zu viel Nachdruck auf eine Virtuosenleistung gelegt haben, der Beweis, daß die Gestalt des Leutnants Ruytenburch die eindrucksvollste des Bildes gewesen, bleibt doch bestehen. Und auch die Beobachtung mag man bestätigt finden, daß die Illusionskraft der Hauptfigur die Illusion des übrigen Bildes schädige, daß das enorme Relief des Ruytenburch einen Maßstab schaffe, gegen den die übrigen Teile nicht aufkommen und ins Flächenhafte sinken. Ich glaube, weil Rembrandt selbst schließlich den Kontrast empfand, durch den diese Figur die Gemeinschaft mit dem Bild verloren hatte und aus dem Rahmen herauszuschreiten schien, gab er ihm die Partisane in die Hand, die mit ihrer dem Beschauer zugekehrten dunklen Schattenseite wie ein „repoussoir" wirkt, um die Gestalt vorn wegzudrängen und nach hinten zurückzuschieben.

Hier ist denn auch die Stelle, eine Vermutung zu äußern, die mangels jeglicher Beweise nichts weiter als eine Mutmaßung sein will. Sie betrifft die außerordentliche Kleinheit des Leutnants („a short man", sagt Smith; eine „verkümmerte" Figur, hat ihn Lübke genannt), der mit seinem hohen Hut nur bis zur Augenhöhe des Nachbars reicht. Wir wissen nicht, wie groß der wirkliche Wilhelm van Ruytenburch, Herr van Vlaerdingen, gewesen ist. Bei der konzentrierten Beleuchtung dieser Figur lag die Gefahr nahe, daß sie zu groß erscheine. Die in der Physik sogenannte Erscheinung der Irradiation bewirkt, daß stark beleuchtete Flächen größer aussehen, als sie wirklich sind, und zugleich benachbarte dunkle Flächen scheinbar kleiner machen. Helmholtz hat in der „Physiologischen Optik" (2. Aufl., S. 395) dafür das einfachste Experiment angeführt, daß, wenn man ein weißes Quadrat auf schwarzen Grund und ein genau gleich großes schwarzes Quadrat auf weißen Grund setze, bei starker Beleuchtung und unzureichender Akkomodation das weiße Quadrat größer erscheine als das schwarze. Diese Beobachtung ist uralt; Helmholtz führt darüber bereits ein Zeugnis des römischen Satirikers Persius an (a. a. O., S. 478), ja einen Brief Epikurs. Sollte es nun nicht denkbar sein, daß Rembrandt auf Grund solcher Beobachtungen, mit denen er sicher jeder Theorie und Wissenschaft voraus

war, den Leutnant kleiner gehalten habe, als er war, die dunklen Teile des Bildes aber, deren Sinn und Zweck wir früher erörtert haben, als Gegengewicht gegen das starke Licht allmählich noch weiter ausgedehnt habe?

Jedenfalls ist Rembrandt, wenn er im Drang und der heiligen Not des Schaffens in den Bann dieser Wunderfigur geriet und eine Weile das übrige darob vergaß, rechtzeitig die Gefahr aufgegangen, daß die eine Stelle des Bildes das Ganze überschreien könnte. Aus dieser Befürchtung und Einsicht scheint uns eine andere Stelle und Figurengruppe der Nachtwache erklärt werden zu müssen, die bis heute als eine Art von Rätsel gilt und einleuchtender Auslegung harrt.

Das Nebenzentrum des Lichtes.

Wir sind in unserer Kunstbetrachtung so sehr gewöhnt, von Linien und Linienverbindungen als den hauptsächlichsten Hilfsmitteln der Raumvorstellung auszugehen, daß eine Komposition wie die Nachtwache uns immer noch sehr fremdartig berührt. Fromentin nennt diese Komposition zusammenhangslos und löcherig („décousue et pleine de trous"). Dieses Urteil hat in nichts anderem seinen Anhaltspunkt, als daß die Hauptgruppe ganz nach vorn genommen und in ihrem Licht durch zwei tiefe seitliche Schattennischen abgesperrt worden ist. In dem Augenblick, da Rembrandt diese Absperrung als eine zu weitgehende empfand, mußte er auf irgendein Gegengewicht und auf ein Verbindungsglied bedacht sein, auf eine Art zweiten Lichtzentrums, mit dem sich dem Licht- und Farbenvolumen der Hauptfigur, soweit es nötig schien, begegnen ließe. Gleichgewichtsprobleme dieser Art sind dem Maler etwas Alltägliches. An den einfachen Fall des lebensgroßen Bildnisses, und wäre es bloß Kniestück, heften sich solche Schwierigkeiten. Denn nur die wenigsten sind so bequem, eine große Leinwand völlig zu verdunkeln, die Hände in den Taschen unschädlich zu machen und das Licht auf den kleinen Kreis des Gesichts zu sammeln. Wo Farbe spricht, genügt oft eine Vase mit Blumen in einer

bestimmten anderen Farbe, ein Vorhang, ein Sessel, um die Ausgleichung herzustellen. In Rembrandts Bildnissen, soweit es nicht Köpfe oder Brustbilder sind, ist bei dem vorherrschenden Schwarz und Weiß die Frage meist darauf beschränkt, neben dem Hauptlicht des Gesichts für die große Leinwand ein Nebenlicht zu schaffen. Die Hände bieten ein natürliches Nebenzentrum dieser Art; er konnte es verstärken, indem er Damen ein weißes Taschentuch, Männern eine Waffe in die Hand gab. Auf dem Halbfigurenbild eines Orientalen sieht man zur Seite einen Durchblick nach einem Nebengemach sich öffnen, von dessen Mobiliar ein geheimnisvolles Leuchten ausgeht [1]).

Indem Rembrandt bei dem sehr viel schwierigeren Fall der Nachtwache nach einem Gegengewicht gegen die Hauptgruppe suchte, war ja wohl klar, daß, wenn sich der Leutnant in der rechten Bildhälfte fand, der Widerpart auf der anderen Bildhälfte seinen Platz finden müsse. Es war rätlich, diesen Gegensatz in Licht und Farbe zu variieren, und man darf sicher sein, daß in Rembrandts Vorstellung der Lichtgrad und der Farbencharakter des Nebenzentrums völlig feststand, ehe er sich darüber besann, wie er daraus Person und Gestalt machen, wie er seine Farben- und Lichtvision zu etwas Körperlichem ballen könne.

Die Art, wie Rembrandt dieses Nebenzentrum des Lichtes schuf und zur Wirkung brachte, gehört zu den merkwürdigsten und lehrreichsten Beweisen genauer künstlerischer Überlegung, mit der er ans Werk ging. Er ließ das Licht aus der tiefen Nische hervorbrechen, die links von dem dunkelgekleideten Hauptmann durch diesen selbst und links gegenüber die Gestalt eines sein Gewehr ladenden Schützen, nach rückwärts durch den Fähnrich gebildet wird. Den Fähnrich hob er um ein paar Stufen in die Höhe und hatte nun vor dessen Beinen und am Fuß der Stufen einigen Platz für seinen Lichtherd frei. Wie aber diese Lichtmasse in Gestalt und Form bringen? Mitten in der Bewegung des Schützenabmarsches war nur etwas Lebendiges möglich. Es mußte aber etwas sein, was die Haupt-

[1]) „Rembrandtwerk", III, Nr. 199, als Rabbiner bezeichnet. v. Seidlitz hat die Bezeichnung Aaron vorgeschlagen, Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", 1900, Nr. 153.

funktion hatte, zu leuchten und nicht die störende Bedeutung einer Person in Anspruch nahm. So mochte der Künstler auf die Erfindung eines Kindes verfallen, so wenig übrigens die Anwesenheit eines Kindes in diesem Aufbruch und Tumult motiviert war. Diese Wahl hatte den doppelten Vorteil, daß ein Kind keinen so großen Raum braucht wie ein Erwachsener und die Hauptpersonen nicht unnötig deckt, von dieser Seite also seinem Bedürfnis des Lichtausmaßes entsprach, sodann aber dem Ideal von Individualitätslosigkeit entgegenkam, das ihn in diesem Augenblick beherrschte. Um der Erfindung das Auffällig-Vereinzelte zu nehmen, stellte er mehrere Kinder zusammen, einen vom Rücken gesehenen schießenden Knaben [1]) und zwei kleine Mädchen, von denen das eine so gut wie ganz verdeckt und unsichtbar gemacht wird, also nur den Eindruck „Kinder" vermehren hilft. Die Hauptperson ist das hellbeleuchtete Mädchen, und wir beginnen, unserer Gewohnheit getreu, die Zeugnisse über diese „kleine Fee" zu vernehmen.

Vosmaer beschreibt sie so (S. 224): „Sie trägt ein langes gelbes Kleid mit einem kleinen Radkragen in grünlichem Gelb, der wie übersäet mit Edelsteinen ihre Schultern bedeckt. Mit den Händen hält sie einen Helm mit Federn, vielleicht den für den Sieger bestimmten Preis [2]). An ihrem Gürtel ist mit den Beinen ein weißer Hahn aufgehängt; auch ein Beutel hängt an einer langen Goldschnur herab. Ihr kleines, lebhaft erregtes

---

[1]) Was übrigens die Knaben angeht — es ist außer diesem noch ein zweiter da, der links mit dem übergestülpten Helm —, so kann sie Rembrandt der Wirklichkeit eines Schützenausmarsches entnommen haben. Solche Knaben kommen in der Rolle unserer Offiziersburschen vor. In einem Budget — nicht der Schützen, aber der Stadtmiliz von 1653 bei Bontemantel, I, 216, findet man unter der Überschrift „Tractementen der Offeciers" so und so viel Gulden ausgeworfen für: „capiteyn en jongen, Luytenant en jongen, Vaendrager en jongen." Auch auf einem Gemälde, das den Empfang der Königin von England durch die Schützen vom Haag darstellt (1643), findet man solche Knaben dargestellt.

[2]) Die Vorstellung, daß das Kind den Schützenpreis trage, zieht sich durch die ganze Literatur der Nachtwache. Darf ich dagegen bemerken, daß es sich beim Ausmarsch dieser Kompagnie schwerlich um ein Wettschießen handelt. Von allen Personen des Bildes haben überhaupt nur drei — was schon Ch. Blanc, „L'œuvre de R.", p. XXII, beobachtet hat — Gewehre; die anderen tragen Lanzen, Hellebarden u. dergl. Die Kompagnie bestand aus Pickenieren und Musketieren.

Gesicht dreht sie dem Beschauer zu, ein Gesicht, das so stark impastiert ist, daß die Farbe gleichsam eine Emailschicht bildet. Sie hat blaue Augen, rote, etwas geöffnete Lippen und lange, nach hinten herabfallende rote Haare, die vorn auf der Stirn mit einem goldenen Diadem zurückgedrängt sind. Hinter ihr, kaum unterscheidbar, ist ihre Gefährtin, in zartes Grün gekleidet und mit einem Mützchen auffrisiert." Burger-Thoré äußert sich ähnlich, aber kürzer (I, 11): den Farbenton des Radkragens nennt er unbeschreiblich in Grüngelb-Bläulich, die ganze Figur „en lumière folle" getaucht. Endlich Fromentin, der in der Wiedergabe seines Eindrucks an dieser Stelle eine der literarisch wirksamsten Stellen seines Plaidoyers vorträgt (p. 335 ff.): „Man weiß nicht recht, warum sich dieses Kind zwischen die Beine der Schützen hereindrängt. Aber wie dem auch sei, das Figürchen tut gar nicht, als hätte es etwas mit Menschen gemein. Es hat keine Farbe und keine Form; man kann nicht sagen, wie alt es ist; es hat etwas von einer Puppe, und sein Gang hat etwas Automatenhaftes. Es könnte eine Bettlerin sein und sieht aus wie mit Lumpen zusammenstaffiert, ist aber mit Diamanten bedeckt und hat die Miene einer kleinen Königin aufgesetzt. Man sollte denken, sie kommt aus dem Ghetto oder vom Trödelmarkt oder vom Theater oder vom Artistenvolk und, das Geschöpf eines Künstlertraums, habe sie ihre Toilette aus jener seltsamen Ecke der Artistenkreise bezogen. Sie hat das Leuchten und den unbestimmten Schein eines bleichen Feuers. Wie man sie genauer ansieht, entschlüpfen einem die zarten Umrisse, die dieses unkörperliche Dasein umhüllen. Schließlich gewahrt man nur noch ein höchst seltsames Phosphoreszieren, das nichts mit dem gewöhnlichen Licht zu tun hat und dieser geheimnisvoll fremdartigen Erscheinung einen Zug von hexenhaftem Spuk beimengt. . . . Was soll der Sinn dieser Figur sein, die, sei sie nun als Phantasiegeschöpf oder als lebendiges Wesen gedacht, von Haus aus Statistin war, aber unversehens zu einer Rolle und vielleicht zur ersten gekommen ist?" Hierauf die Antwort zu geben, verweigert Fromentin; das Dasein dieser Figur sei eine Laune Rembrandts, und wer nach Gründen frage, verkenne das Abenteuerliche seiner zügel- und regellosen Einbildungskraft.

In diesem Punkt sind wir nun freilich anderer Meinung, so treffend

im übrigen die Beschreibung und Charakteristik des Figürchens von Fromentin gegeben ist. Gerade das Unbestimmt-Schillernde, das Individualitätslose war es, was Rembrandt an dieser Stelle wollte, etwas Menschenförmiges, aber Transparentes, durch das das Elementargeistige von Licht und Farbe ohne weiteres durchscheine. Ein Kind hat ein Gesicht, aber keine Physiognomie, und ist es eigentlich ein Kind? Sehr treffend nennt Fromentin die Kleine „enfantine et vieillotte"; ihr Alter, sagt er, sei unklar, weil ihre Züge nicht zu bestimmen sind. Und so ist alles an dem Figürchen unsicher. Man sieht nicht, hängt ihr ein Hahn oder ein Huhn am Gürtel; was sie mit den Händen trägt, wollen die einen für einen Helm, die anderen für einen silbernen Becher erklären. In diesem siebzehnten Jahrhundert, da sich die Kunst der vornehmen Klassen im Gefühl des Zuviels von Zivilisation einem starken Kinderkult ergab, darf man angesichts Rembrandtscher Kinder und gar dieses nicht an die Puttenschar von Albanis Doralice, nicht an den Fiammingo und Rubens, nicht an die Bettelkinder von Murillo, noch an die Prinzen und Prinzessinnen van Dijcks und die Infantinnen des Velazquez denken. Rembrandt ist überhaupt kein ausgesprochener Kindermaler, wie es Franz Hals in hohem Grad war. Vielleicht war er dazu nicht naiv genug. Jedenfalls aber ging in diesem Fall seine Absicht nach einer ganz anderen Seite. Es sollte ein Kind, d. h. eine noch nicht erwachsene Person sein, und doch kein richtiges Kind, sondern ein Wesen mit der Funktion eines Leuchtkäfers. Der Richtung des Marsches entgegen und in die Quere, ins Profil nach rechts gestellt, als eine absichtliche und offensichtliche Unterbrechung und ein retardierendes Moment, sollte es keine andere Aufgabe erfüllen, als dem nach links gerichteten Leutnant in der Lichtdynamik und in jeder Beziehung Widerpart zu halten. Mit diesem Figürchen und dem, was dazu gehört, seinen Seitenkulissenfiguren, kommt die Wage des Bildes ins Gleichgewicht. Schon Burger-Thoré hat dieses Verhältnis wenigstens andeutend erkannt, indem er von dem „effet lumineux" des Kindes spricht, „qui balance l'importance des deux principaux personnages."

Wir glauben sonach, in Rembrandts Sinn und Geist zu interpretieren, wenn wir, das Kopfzerbrechen, welche Rolle das Kind im Personenzettel der Nachtwache spiele, uns ersparend, seine Person nicht weiter ernst nehmen und

sie in ihre Elemente von Farbe und Licht auflösen [1]). Wie der Meister diese Elemente ausgesucht, gemengt und zur Wirkung gebracht hat, ist das Gegenteil von Laune und Unberechenbarkeit, und dies ist auch dem Malerblick Fromentins nicht entgangen, da ich mir seinen Ausdruck von den „précautions extrêmes", mit denen Rembrandt dieses Figürchen inszeniert habe, nicht anders zu erklären weiß.

Was nun das Farbenelement als die e i n e Seele angeht, so war ihr Inhalt, zwischen der Farbe der Hauptfigur und dem Gesamtton des übrigen Bildes zu vermitteln. Und dies war keine kleine Aufgabe. Während das Gemälde als Ganzes eine gemäßigte Tonstärke besitzt und sich in ausgesprochener Molltonart bewegt, schlägt die Hauptfigur mit ihrem starken Goldgelb plötzlich in Dur und in Fortissimo um. Erst dieser Kontrast bringt uns die Seltsamkeit zum Bewußtsein, die hier die nämliche ist wie auf dem Dresdener Bild von Simsons Hochzeit oder dem Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau, daß eine Handlung voll angeregter Zwanglosigkeit und lärmender Lustigkeit mit gedämpfter Zurückhaltung und diskretester Farbenstimmung vorgetragen wird. Eine erregt und freudig vorwärtsstürmende Menge, die die Fahne schwenkt und die Büchse knallen läßt, sollte man in starken Farben, in Übereinstimmung, nicht im Gegensatz zur Farbenhaltung des Leutnants geschildert erwarten. In einer Oper pflegt ein Jägerchor oder ein Gesang von Zechenden oder zum Kampf Aufbrechenden nicht in Moll gesetzt zu werden. Über diese Dinge kann man mit Rembrandt nicht rechten. Gewisse Tonidiosynkrasien waren in diesen Jahren Herr über ihn; er hat die Nachtwache in die gleiche Stimmung getaucht. Will man den Akkord und die Tonart, auf die das Bild in der Hauptsache gestimmt ist, genau heraushören, so braucht man nur an die Waffen, die das Bild wie eine Haupttonströmung durchfunkeln, zu rühren. Wie man von einer Symphonie sagt, sie geht aus C-moll, so geht die Nachtwache aus der Tonart, die wir früher als die metallische bezeichnet haben. Die Waffen spielen

[1]) Auch Schmidt-Degener hat bei allem Grübeln, ob die Kinder des Verwalters des Schützenhauses, des Kastelein, gemeint sein könnten oder in der Vogelklaue eine Anspielung auf die Kloveniere (claeuweniers") zu finden sei, nichts halbwegs Sicheres ermittelt. G. Glück meint, es sei eine Zwergin, die als Marketenderin dabei sei.

eine größere Rolle, als man auf den ersten Blick sieht. Es sind nicht weniger als zwölf metallene, zum Teil vergoldete Helme da, dazu einige Harnische, stählerne Ringkragen, Gewehrläufe, Partisanen und Lanzenspitzen, sogar zwei Schilde. Mit diesem Interesse hängen zwei gleichzeitige Bildnisse zusammen, die sich mit den Problemen der Nachtwache ebenso nahe berühren, wie das Dresdener Manoahbild. Es sind zwei Halbfiguren, die noch einmal mit dem alten Lieblingsrequisit des Künstlers, dem stählernen Halskragen, bekleidet sind; Bode bemerkt: „Meines Wissens zum letztenmal." Sie tragen das Datum 1643 und 1644. Auch durch das geringe Maß psychologischen Aufwands passen sie völlig in diesen Kreis[1]). Das allerwichtigste Stück in diesem Zusammenhang ist aber ein allegorisch-historisches Unikum, das die Jahreszahl 1641 trägt. Es ist eine Grisaille, zwischen Blau, Gelblich und Bräunlich sich bewegend, von einem Meter Breite, die im Inventar des Künstlers als Darstellung der Eintracht des Landes erwähnt wird, später in Reynolds' Sammlung erscheint und jetzt im Rotterdamer Museum ihre Stätte gefunden hat. Die rechte Hälfte des Bildes wimmelt von Helmen, Lanzen, Schwertern; auf einem Schimmel erscheint ein prächtiger Reiter, vom Kopf bis zu Fuß in eine schimmernde Rüstung gehüllt. Wäre das Bild in Farben ausgeführt worden, so hätten wir darin jenen Vollklang metallischen Gleißens, welches so lang eine Lieblingstonart des Künstlers gewesen ist.

Wir unterbrechen hier für einen Augenblick unseren Gedankengang, um von diesem Entwurf weiter zu sprechen, da er neuerdings Gegenstand wichtiger, auch für die Nachtwache bedeutender Erörterungen geworden ist. Die sogenannte Eintracht des Landes, eine Bezeichnung, die vielleicht Rembrandt selber dem Beamten, welcher sein Hausinventar 1656 aufnahm, angab, war von uns längst wegen ihrer Verwandtschaft mit den Tonproblemen der Nachtwache in deren Untersuchung einbezogen worden, als

---

[1]) „Rembrandtwerk", IV, Nr. 270 und 271, dazu im Text IV, 29. Das Dresdener Bild nennt Michel, p. 308, „physionomie insignifiante". Von dem anderen bemerkt er p. 304, Haltung und Beleuchtung erinnern an den Hauptmann Cocq der Nachtwache.

eine der wichtigſten Entdeckungen all dieſer Jahre in Sachen Rembrandts ihr eine veränderte Entſtehungszeit zuwies. Man las die Bezeichnung früher 1648 und erklärte im Gefolge dieſes welthiſtoriſchen Datums den Gegenſtand als eine Allegorie auf den Weſtfäliſchen Frieden, obwohl das Gemälde auf alles eher denn auf Frieden geſtimmt iſt. Nun hat der Direktor des Rotterdamer Muſeums, Herr Schmidt-Degener, die Leſung der Jahreszahl berichtigt: ſie iſt nicht 1648, ſondern 1641. Da ohnedies kein Ton von Friedensglocken aus dem Bild zu vernehmen war, ſo kann nun ſein Inhalt um ſo unbefangener abgeleſen werden. Im Hintergrund tobt eine Schlacht; es iſt ein Anſturm, dem ein Ausfall aus einer Feſtung begegnet, die mit feuernden Kanonen und Soldaten geſpickt iſt. Dazwiſchen ragt ein abgeſtorbener Stamm, begleitet von jungen Schößlingen in die Luft, und rechts zum Rand hin wächſt ein ganzer Wald. Da Feſtungen ihr Glacis zu haben pflegen, und für Bäume in der Nähe von Kanonen kein Platz iſt, ſo wird klar, daß dies keine wirklichen, ſondern nur allegoriſche Bäume ſein können. Und dem entſpricht denn auch der geſamte Vordergrund des Bildes. Am rechten Ende ſcheinen es Vorbereitungen wie zu einem Turnier zu ſein: Aufſitzen der Ritter in voller Pracht der Rüſtung, ſchnaubende Nüſtern der Pferde, Fahnenſchwenken. Vom linken Rand her ſteht eine große Truhe. Vor einem obeliskenhaft aufſteigenden Mal, von beſiegelten Urkunden geſchmückt, ein leerer Thronſeſſel mit einer Krone ohne Träger. Durch deren leeren Reif ſtößt das Schwert einer vorgelehnten Juſtitia, und in ihrer Wagſchale laſten abermals beſiegelte Urkunden. Zwiſchen dem Thron und der Böſchung der Feſtung ſpannen ſich zwei Ketten. Die eine, vordere, feſſelt den niederländiſchen Löwen, deſſen Pranke ein auseinanderfallendes Pfeilbündel deckt. Die andere Kette iſt aus verſchlungenen Händen und Städtewappen gebildet, von denen die von Leyden und Haarlem zu erkennen ſind. Dieſes Einheitsband iſt befeſtigt an dem Wappen von Amſterdam, das von der deutſchen Kaiſerkrone überragt wird und den Mittelpunkt im Bild darſtellt. Dabei die Inſchrift „soli deo gloria“. Was bedeutet das alles? Man meint im allgemeinen antworten zu ſollen: Amſterdam der Hort von Staat und Freiheit. Eintracht bedroht von Zwietracht und von äußerer Gefahr durch die ſpaniſche Monarchie, die die alten Rechte des Landes verachtet. Krieg

86. Eintracht des Landes — Rotterdam, Museum

87. Die Versöhnung König Davids mit Absalom — St. Petersburg

für Freiheit und Zukunft (junge Schößlinge). Wie kam Rembrandt zu solchen Gedanken und wer sind die Besteller? Der genannte holländische Gelehrte, in dem Wunsch, das Zwillingsbild der Nachtwache ihr auch innerlich zu verbinden (was im Grund so wenig notwendig ist wie im Fall der späteren Zwillingsbilder: Wardeine der Tuchmacher und Julius Civilis von 1661), kam auf den Gedanken, die Kriegsallegorie mit ihrem nationalen Pathos möchte die erste Form sein, in die die Phantasie Rembrandts, um dem Bildnisauftrag auszuweichen, das Schützenbild des Hauptmanns Cocq kleidete. Diese erste Vorstudie der Nachtwache sei also aus Rembrandts Anempfinden einer anachronistisch romantischen Stimmung geboren, derart, wie das junge Patriziat von Amsterdam dem Besuch der Königin von Frankreich mit feudalem Luxus und Reiterschwadronen aufgewartet habe. Auf dem metallgetriebenen Ringkragen des Leutnants Ruytenburch, der im Reiteranzug, wenn auch zu Fuß erscheine, habe die jüngste Reinigung des Bildes Buchstaben sichtbar gemacht, die den Namen Gysbrecht erraten ließen, den mittelalterlichen Heros von Amsterdam, dessen Unabhängigkeitsruhm soeben der Dichter Vondel bei der Einweihung des Stadttheaters durch ein Gelegenheitsstück verkündet hatte. Diese ganze Schützenrhetorik habe ihren Niederschlag in Rembrandts Bild gefunden, und nur die Nüchternheit der Auftraggeber habe verhindert, daß der Entwurf ausgeführt wurde. Sollte aber der Abstand einer Allegorie dieser Art von einem Schützenbild (was doch sogar die Nachtwache in all ihrer Absonderlichkeit bleibt) zu groß befunden werden, so wäre — und dies ist die spätere Ansicht des holländischen Fachgenossen — denkbar, daß nicht der Entwurf eines Schützenstücks, sondern einer Skizze für den Kaminmantel des großen Saales im neuen Klovenierhaus gegeben sei, für dessen Schmuck Historien und nicht immer Bildnisgruppen üblich waren; auch stimmten die Maße mit den Verhältnissen des vorgeschlagenen Platzes. Man kann das zugeben (trotz der nicht schwer wiegenden Einwendungen von Prof. Six). Aber wer kann die Denkweise („Mentalität") der damaligen Klovenierschützen durchdringen? Andere finden, die Aufmachung des Entwurfs sei zu wenig bürgerwehr- und schützenmäßig. Das politische Kriegspathos lasse eher an einen durch Constantin Huygens vermittelten Auftrag des Statthalters denken,

der bei den freilich sehr heftigen Reibungen dieser Jahre zwischen dem Oranier und der Amsterdamer Politik zur Eintracht habe mahnen wollen und vielleicht bei Rembrandt eine Grisaille als Unterlage für einen Kupferstich im Dienst der politischen Propaganda bestellt habe. Rembrandt als wohlbezahlter Journalist. Alle diese Gedanken sind fesselnd[1]); nur will uns scheinen, es handle sich bei dem leeren Thronsessel, an den der Löwe gekettet ist, bei seinen Siegeln und Urkunden nicht um einen oranischen, sondern um einen hispanischen Thron. Dankbar für alle Versuche, das prächtige Historienstück zu enträtseln, warten wir doch auf weitere Klärung. Sicher bleibt nach all den Möglichkeiten, die sich bei der Richtigstellung der Entstehungszeit der Eintracht des Landes auftaten, das neue Datum 1641, und dies heißt nächste Nachbarschaft der Nachtwache. Die formalen Berührungen, die uns immer schon aufgefallen waren, werden erklärt und bestätigt. Die Ritterphantasie gewann für Rembrandt Leben, weil der Metallglanz der Nachtwache Körper und Wirklichkeit suchte.

In der Nachtwache sind Metallbläulich und Mattgold Grundnoten; gemischt erzeugen sie jenen grünlichen Schimmer, den die meisten bei der Beschreibung des Bildes hervorheben. Grün und Grüngelb sagen die einen, Grün und Lila die anderen. Dieser Ton beherrscht auch die nichtmetallischen Teile, die Stoffe der Röcke, Schärpen usw. Die Schärpe des Fähnrichs nennt Vosmaer malachitgrün mit Reflexen wie von Edelsteinen. Zerlegt man sich die Komponenten, so würde man die Farbe gelbbläulich nennen. Diese Hauptgestalt des Hintergrundes ist in Rock, Schärpe, Degenknauf und gelblichen Ärmeln eines der am delikatesten gemalten und koloristisch feinsten Stücke des Bildes.

Auf die metallischen Töne wird das zweite Lichtzentrum des Bildes in der Farbe gebaut, doch so, daß sie aus den tiefen Schattenlagen in die höchsten, lichtesten Tonlagen, in einen gemalten Diskant übersetzt werden.

---

[1]) Schmidt-Degener in „Onze Kunst", 1912, I, 1 ff., und wiederholt in den Studien über die Nachtwache, besonders 1914, 2, 1 ff. Sir ebenda 1918, 1, 141 ff. Wieder Schmidt-Degener im gleichen Band, S. 91 ff.

Das Kind leuchtet in einem fahlgleißenden Gold, welches mit Blau gekühlt ist; manche empfinden es mehr als ein grünliches Gelb. Soviel ist aber fraglos, daß es sich gegenüber dem hochwarmen Gelb des Leutnants Ruytenburch als Farbenton zur Gegenseite schlägt und sich mehr dem Gesamtton des Bildes nähert als der Hauptfigur vorn. Eben durch seine Vermittlerrolle zwischen der Sonderfarbe und dem Durklang des Vordergrunds auf der einen, der Mollweise und gedämpften Stärke des Hintergrunds auf der anderen Seite, wird es zu einer gewichtigeren Vertretung der Hintergrundstonart gedrängt. Es gibt sie in einem verdichteten Auszug und mit unverkennbarer Zuspitzung. Will man es durch eine Vergleichung zu bestimmen suchen, so wäre der Farbenunterschied der beiden Lichtmittelpunkte ähnlich den Gegensätzen am abendlichen Himmel. Im Westen die Glut, die noch von den Farben des untergegangenen Tagesgestirns genährt wird. Gegenüber der grünlichblaue Osthimmel, an dem der Mond heraufsteigen wird.

Wie leidenschaftlich in diesem Augenblick Rembrandt, der sonst Farben aus dunkler Umgebung auszusparen liebte, das Problem verfolgte, sie im höchsten Licht zusammenzustimmen, zeigt das kleine, vom gleichen Jahr wie die Nachtwache datierte Gemälde der Petersburger Eremitage, die Versöhnung Davids mit Absalom. Es berührt aufs engste die Fragen, die den Künstler bei dem Farbenaufbau des zweiten Lichtzentrums der Nachtwache beschäftigten. Der junge Absalom hat Mantel und Köcher abgeworfen und verbirgt sein Gesicht an der Brust des Vaters. Die Farben, in welche die zwei Gestalten gekleidet sind, sind folgende. David trägt unter weißem Mantel einen hellblauen Rock mit dunkelblauer Schärpe, Absalom ein graues Rosa mit roter Schärpe; die Auflichtung der Farbe von Dunkelblau zu Blau, von Rot zu Rosa ist nur das eine Diminuendo; den Hauptakzent gibt die Verwendung von Gelb und Gold. Von oben angefangen, von Gold auf Weiß am Turban Davids, folgt die goldene Kette in Absaloms reichem, blondem Haar, das Schwertbandelier prachtvoll in Türkisblau strahlend, woran die Schwertscheide ganz in Goldbeschlägen auf Grün hängt; dazu nach unten alle Gewandsäume dick mit Gold bestickt. Wie von verhältnismäßig starken Farbenbasen aus die Farben allmählich im Licht verschweben und vergleißen,

zu Weiß, Lila und Gold sich verflüchtigen, dies war das Experiment der Diskant- und Lichtfarben, in die Rembrandt auf der Nachtwache das rätselhafte Kind gekleidet hat.

Bezeichneten wir zuvor den Farbencharakter als die eine Elementarseele der merkwürdigen kleinen Figur, so versuchen wir nunmehr, die andere Elementarseele, ihre Lichtäußerung, zu ergründen. Von vornherein ist zu beachten, daß die Wirkensweise dieses Lichts gänzlich anders auftritt als die des Hauptlichtes. Der Leutnant steht ganz vorn, ohne daß ein Teil einer anderen Figur ihn überschneidet; der Explosivkraft seines Lichtes ist kaum ein Hindernis gesetzt. Das Kind dagegen steht nicht vorn, und seine Erscheinung wird mehrfach überschnitten. Um diese so besondere Lichtkonstruktion klarzumachen, ist also nötig, die nächste Umgebung des Kindes, seine Kulissenfiguren, wie wir sie nennen mögen, mitzubetrachten. Es sind deren drei. Der sein Gewehr ladende Schütze, der Hauptmann Cocq und der hinter dessen Rücken das Gewehr abfeuernde Knabe oder junge Mann, und zwar sind die Teile dieser Gestalten, die zunächst in Betracht kommen, folgende. Von dem ladenden Schützen der Gewehrkolben, von dem abgewandten Knaben das linke Bein, vom Hauptmann die den Stock haltende behandschuhte rechte Hand, an deren Fingerspitzen leicht angefaßt der andere Handschuh, der ausgezogen oder noch nicht angezogen ist, herunterbaumelt. Diese Teile bilden dreierlei Dunkelkörper, die über die Lichtmasse des Kindes unterbrechend wegschneiden, und erfüllen die doppelte Funktion, das Lichtfigürchen zurückzudrängen und zugleich seine Leuchtkraft zu steigern, also einmal die perspektivische Illusion zu mehren und sodann durch Kontrastwirkung die Grundlage einer Relation zwischen Hell und Dunkel zu schaffen.

Da jedes starke Licht im Bild die Neigung hat, nach vorn zu drücken, so bedarf es gewisser Kunstmittel, dieses Licht, sofern es der Tiefe angehört, zurückzuschieben und an der gewünschten Stelle erscheinen zu lassen. Besonders in der Landschaftsmalerei, wenn sie bei niederem Horizont den Hintergrund mit lichtstarkem Himmel füllt, hat sich das Bedürfnis von jeher geltend gemacht, das Bild „gut zurückgehen“ zu lassen, und zu einem System sogenannter Zurückschieber („repoussoirs“) geführt. Aus diesem Bedürfnis ist in der Landschaft der berühmte „braune Baum“ des Vorder-

88. Landschaft von Omval — Radierung

89. Velazquez, Las meninas — Madrid

grundes entstanden, sind bei Claude Lorrain die Vordergrundskulissen, schattende Bäume oder Architekturen hervorgegangen. Durch ihre mächtige Silhouette schaffen sie den Maßstab für die Perspektive der zurückweichenden Ferne. Auch Rembrandt hat sich gerne dieses einfachen Mittels bedient, z. B. auf dem Radierblatt der Ansicht von Omval (B 209), einem Dorf in der Nähe von Amsterdam. Hier zeigt die linke Bildhälfte ein dunkles Dickicht von Weidenbäumen und Gesträuch, gegen das das Städtchen jenseits des Wassers in vollkommenster Weise „zurückgeht". Nach derselben Methode wird in der Nachtwache das kleine Figürchen, das in den Mittelgrund gestellt ist, durch seine Kulissenfiguren in der richtigen Perspektive gehalten und zurückgeschoben, was im Fall des Leutnants der dunklen, quer vor den überlichtstarken Körper gehaltenen Partisane nur mit Mühe gelingt, worauf es denn beruht, daß diese Gestalt noch weiter vorn zu stehen scheint, als sie wirklich steht, ja die Illusion erweckt, als trete sie aus dem Rahmen hervor.

Auf Kunstmitteln anderer Ordnung beruht die zweite Funktion der genannten Dunkelkörper. Während die Leuchtkraft des Leutnants nur im allgemeinen durch das umgebende Dunkel genährt, hauptsächlich aber durch die Hitze des gelben Farbentons gesteigert wird, ist der kühlere Lichtstrom der Kinderfigur auf andere Weise entwickelt. Die Entfernung von Hell zu Dunkel ist bekanntlich für die Möglichkeiten der Malerei weniger ausgedehnt als in der Natur. Besonders extreme Gegensätze in der Natur kann die Malerei nicht durch Nachahmung der wirklichen Lichtstärken hervorbringen, sondern nur durch das Schaffen ähnlicher Relationen, auf Grund deren dann Wirkungen entstehen, die denen der Wirklichkeit entsprechen. Ehe wir des genaueren zusehen, welcher Täuschungen sich Rembrandts Kunst bedient, um im gegebenen Fall die gewünschte Lichtstärke zu erzeugen, suchen wir an einem fremden Beispiel die Art solcher notwendigen Täuschungen zu erklären. Es ist der eigentliche Fortschritt der Malerei, immer neue Täuschungen derart zu ersinnen und die technischen Ausdrucksmittel immer mehr dem Ziel der Illusion dienstbar zu machen.

Wir entnehmen ein vorläufiges Beispiel den sogenannten Meninas des Velazquez, einem Gemälde, welches die königlichen Kinder mit ihrer Bedienung darstellt. Den Hintergrund des Raumes, in dem sich die Kinder

vorn befinden, bildet eine mit großen gerahmten Bildern behängte Wand, und diese Wand wird von einer offenstehenden Türe unterbrochen, zu der starkes Sonnenlicht eindringt. Die Stärke dieses Lichtes, welche nicht in ihrer natürlichen Intensität gegeben werden kann, hat Velazquez auf folgende Weise ertäuscht. Wir können an jedem Fenster die Beobachtung machen, daß die Blendung durch das stark einfallende Licht die seitlichen Fensterpfeiler und Gegenstände, die etwa an diesen aufgestellt sind, undeutlich und im einzelnen schwer unterscheidbar macht[1]). Auf die Gewöhnung unseres Auges an die genannten Wirkungen eines blendend einfallenden Lichtes bauend, hat Velazquez die ganze Rückwand mit ihren Bilderrahmen absichtlich undeutlich gehalten. „Ein Sonnenlicht wie das durch die Tür fallende wirkt blendend; dieser viereckige weiße Fleck ruft seinen Eindruck so überzeugend hervor, daß wir die Unbestimmtheit der Gegenstände auf der Wand, z. B. jener unergründlichen Ölgemälde, als Wirkung der Blendung nehmen und nun die Intensität jenes Lichtes weit stärker schätzen, als sie die Farbe ausdrücken könnte. Hier sind nicht bloß die Gegenstände gemalt, sondern auch die Mühe des Auges, sie im Kampf mit der Dämmerung zu erfassen“ [2]). Rembrandt hatte den einfacheren Fall, das Licht durch entgegengestellte Dunkelkörper zu überschneiden und damit das Licht für das Auge unmittelbar an die durch die Dunkelkörper geschaffene Skala anzulegen. Von früh auf hatte ihn das Problem beschäftigt, eine Lichtquelle durch schirmartig davorgestellte Körper zu verstecken und an den Rändern des Körpers das Licht um so heller hervorstrahlen zu lassen. Die früher besprochenen Silhouettenfiguren sind Experimente in dieser Richtung. Eines der bezeichnendsten von 1636 findet sich auf dem Bild der Blendung Simsons, wo links ein Philister mit gespreizten Beinen steht und dem auf dem Boden liegenden Helden seine Hellebarde entgegenhält. Diese Figur steht gegen das Hauptlicht und steigert es durch ihren Dunkelkontrast. Den einfachsten Fall von Lichtintensivierung durch Dunkelkontrast kann man gewinnen, wenn man über einem dunklen Dach oder dunklen Bergrand den Himmel beobachtet.

---

[1]) Hierzu auch Helmholtz, „Vorträge und Reden“, 4, II, 123 ff., über Irradiation.
[2]) Justi, „Velazquez“, II, 317.

Er wird in unmittelbarer Nähe des dunklen Körpers heller erscheinen und den Körper wie mit einem hellsten Rand umsäumen. Jede dunkle Figur hat gegen den hellen Himmel gesehen eine Art von natürlichem Nimbus längs ihrem Umriß. Diese Wirkung hat Rembrandt lange schon beobachtet, ehe er sich ihres Ausdrucks mit allen Ergebnissen bemeistert hat. Wohl hat er den Kontrast früh ausgenützt; aber er lernte langsam, die Grenzen zwischen Dunkel und Licht illusionistisch darstellen. Diese Grenze ist z. B. auf der Anatomie des Dr. Tulp 1632 viel zu scharf gegeben. An der zweiten Figur vorn von links ist der dunkle Ärmel und die Hand hart gegen das starke Licht der Leiche abgesetzt. In der feineren Behandlung solcher Dinge ist damals noch Franz Hals Rembrandt weit überlegen, wie auch Rubens, je mehr er die italienisierende Härte überwindet, immer vollkommener in den Grenzausgleichungen von Farben- und Lichtgegensätzen wird. Man muß etwa auf Hals' drittem Schützenbild der Haarlemer Reihe von 1627 darauf achten, wie die beleuchteten weißen Kragen gegen die schwarzen Kleider oder wie schwarze Hutkrempen gegen den andersfarbigen Hintergrund abgesetzt sind. Hier ist keine einfache Umrißlinie, sondern das Schwarz wird gegen den Grund mit einem etwas helleren Pinselzug nachkonturiert (was man besonders gut an den Hüten der oberen Reihe, etwa dem ersten und zweiten von links, beobachten kann). In der Zeit der Nachtwache ist auch Rembrandt im souveränen Besitz dieser Ausdrucksmittel. Er weiß, daß dunkle Körper gegen stark leuchtenden Grund ihren scharfen Umriß verlieren, daß die Schattensilhouette etwas Flutendes annimmt, als wolle sie gegen die einströmende und anbrandende Helligkeit verdampfen. Und nun sehe man darauf die drei Dunkelkörper an, wie sie gegen das Licht des hellen Figürchens stehen. Sie haben einen gelockerten und fließenden Kontur, als sei das Holz des Gewehrkolbens nicht mehr Holz, sondern ein weicher Schwamm, als sei der Trikot am Bein des Knaben ein zarter Flaum und das Leder des herabhängenden Stulphandschuhs nachgiebige Wolle. So entsteht nun eine jener durch technische Künste ermöglichten Täuschungen, die uns einen Lichtgrad anders erscheinen lassen, als er ist. Das Auge, das die erweichten Umrißlinien gewahrt, empfindet sie unwillkürlich als Wirkungen der überstrahlenden Helligkeit und wird verführt — was eben

die Absicht des Künstlers ist —, den Leuchtgrad dieses Lichtes außerordentlich zu überschätzen [1]).

Die Lichtstärke an dieser Stelle so und nicht anders zu erzeugen, die Wirkung in dieser Weise zu konstruieren, erschien Rembrandt so wesentlich, daß er die Kulissenfiguren des beleuchteten Kindes recht eigentlich auf ihre Verwendbarkeit für diese Absichten hin gebaut hat. Die zum Teil auffallenden Stellungen und Bewegungen des schießenden Knaben und des ladenden Schützen sind, wie sich sogleich bei genauerer Betrachtung zeigen wird, in der Hauptsache davon eingegeben, daß sie Rembrandt als Versatzstücke für den hellen Prospekt des Kindes ansah.

Wir wenden uns zunächst zu dem Knaben. Er wird vom Rücken gesehen; auch sein Gesicht ist abgewendet; zu bemerken sind sein laubbekränzter Helm, der quer über Brust und Rücken laufende Patronengürtel, ein Dolch, und Pumphosen von jenem grauvioletten Farbenton, wie er auch auf der Anatomie von 1632 an dem Kostüm der einzigen nicht schwarz gekleideten Figur vorkam. Nur ein Bein ist sichtbar, stark zurückgespreizt; es ist mit dem enganliegenden Trikot und dem Schuh völlig in den Schatten gesetzt und schwarz. Die Bewegung der Figur ist so gedacht, daß der Knabe in der Freude des Aufbruchs sich plötzlich wie eine gutgelaunte Katze um sich herumdreht, kehrtmacht und seine Flinte abfeuert. Das Ende des Gewehrlaufs und das Aufblitzen des Feuers wird zwischen den Köpfen der beiden Hauptfiguren in der Richtung nach dem Filzhut des Leutnants sichtbar. Unmittelbar unter dem Gewehrlauf erscheint eine Hand und darüber ein Kopf mit einer braunen geschlitzten Kopfbedeckung. Sie

---

[1]) Hierzu eine beiläufige Bemerkung. Das Umgekehrte dieses Falles tritt da ein, wo die deutliche Unterscheidung im Figürlichen nicht gestört werden darf, besonders wo es auf deutliche Fernwirkung ankommt. Auf den alten Glasgemälden umschließen die Bleifassungen derart jede Farbenindividualität, daß kein Überstrahlen vorkommt, und die Nachbarfarben sich nicht kränken. Dieselbe Sorge haben die modernen Plakatisten, die mit wenigen, starken Farben arbeiten und acht haben müssen, daß sie sich nicht gegenseitig beeinträchtigen. Aus diesem Grunde werden die Flächen jeder Farbe besonders konturiert, also z. B. Blau oder Rot mit einem olivfarbenen Kontur gegen Gelb abgesetzt oder Fleischfarbe mit Grün gegen Dunkel. Oder man nimmt Goldkontur; die Wahl hängt von dem vorhandenen Farbenmaterial der Platten ab. Die Linie selbst aber als Grenze ist für diesen Stil unumgänglich.

gehören einem Mann, der die Waffe des Knaben abzudrängen sucht, um zu hindern, daß ihm die Freudensalve gerade ins Gesicht blitze. Die Bewegung dieses Mannes ist weniger plötzlich und heftig, als man sie erwarten sollte. Statt einfach die Flinte anzufassen, deren Lauf überdies noch nicht besonders erhitzt sein kann, hat er die Hand matt abwehrend, fast phlegmatisch erhoben; es ist keine recht männliche Reflexbewegung, sondern eher die Gebärde einer Dame, in deren Gegenwart ein zu starkes Wort gefallen wäre. Was dann den Hauptmann Cocq und den Leutnant Ruytenburch angeht, so scheinen sie im Pulverdampf und Schlachtenlärm so abgehärtet, daß sie dieser Schuß nicht im geringsten rührt. In der Unterhaltung begriffen, behält der Leutnant, an dessen Ohr der Schuß eben losgegangen ist, den Arm ruhig in die Seite gestemmt und hört mit ununterbrochener Aufmerksamkeit seinem Chef zu, dessen Auseinandersetzungen, von der Gebärde der Hand unterstützt, so gewichtig und fließend sind, daß sie durch den unerwarteten Knall auch nicht eines Doppelpunktes oder Gedankenstriches Pause zu erleiden scheinen. Ist es nun das persönliche Heldentum dieser drei Männer oder war man wohl damals überhaupt starknerviger als heute, um einen Schuß dicht an den Ohren nicht anders als ein Anklopfen an der Tür zu empfinden, oder übertäubt die große Trommel alles (dann würden sich aber die beiden Offiziere auch nicht unterhalten können): alles dies mag gelten, und es bleibt doch ein Rest von Mißverhältnis zwischen dem Tun des schießenden Knaben und der dagegen gleichgültigen Haltung der Männer, von denen zwei den Schuß offenbar nicht hören, und von denen keiner daran denkt, dem Knaben, der ja auch anderswohin schießen könnte, eine gehörige Maulschelle zu verabreichen. In der Tat ist die nächstliegende, allerdings unrembrandtische Frage: Warum schießt der Knabe, wenn schon geschossen werden soll, nicht nach einer anderen Seite? Wenn nach vorn mit Rücksicht auf die Empfindung des Beschauers ausgeschlossen ist, warum nicht nach oben in die Luft? Hierauf ist sehr einfach zu antworten, daß das Schießen und seine Wirkung für die Vorstellung des Künstlers etwas Sekundäres war. Er dachte gar nicht daran, den Eindruck des Knalls auf die Offiziere anzudeuten, und begnügt sich, die dritte, etwas zurückstehende Figur sich mit dem Knaben auseinander-

ſetzen zu laſſen, auch dies in ſo abſichtlich geringem Maß, daß alles, was einer Epiſode ähnlich ſähe, vermieden wird. In Wahrheit war das Schießen nichts weiter als eine Geſte, auf die Rembrandt verfiel, da ihm eine beſtimmte Haltung und Anſicht der Kuliſſenfigur des Knaben wünſchbar ſchien. Hätte der Knabe die Front- und Marſchrichtung, ſo wäre ein Geſicht, ein rechter Arm uſw. ſichtbar geworden. Da aber nur eine Kuliſſe für das Lichtfigürchen nötig war, aber keine Phyſiognomie, und an Farben bloß, was auch ſonſt im Bild ſchwamm und ſich mit ſeinen Modulationen vertrug, ſo ließ Rembrandt den Knaben ſich umwenden. Die Erfindung des Schießens hat den weiteren Zweck, die Arme und durch die Plötzlichkeit des Ausfalls auch das andere Bein unſchädlich zu machen. Durch den Vorwand dieſer Bewegung wurde nun erreicht, daß in der Hauptſache nichts übrigblieb als die dunkle Transverſale des zurückſtehenden Beins, und ich möchte die Behauptung wagen, daß zu dieſem Bein, das als Dunkelkörper erfordert war, der Reſt der Figur und ihre Bewegung hinzuerfunden worden iſt.

Die gegenüberſtehende Figur des ſein Gewehr ladenden Schützen iſt gewiß aus ähnlichen Überlegungen hervorgegangen. Aus dem Gewehrkolben, wie ihn der Maler brauchte, iſt die Lage des quer vor den Körper gehaltenen Gewehrs, und zu dieſem das Motiv des Ladens konſtruiert worden. Mir will ſcheinen, daß bei aufmerkſamer Prüfung die Reſte von Schwierigkeiten, die der Aufbau dieſer Geſtalt bereitete, ſichtbar werden, und Spuren ſich aufdrängen, die auf Korrekturen ſchließen laſſen. Neben dem Schützen läuft ein kleiner Knabe und läßt ſeine Hand an der eiſernen Stange des Gitters, welches am linken unteren Bildrand abſchließt, entlang gleiten. Er trägt ein Pulverhorn und hat einen zu großen Helm über den Kopf und faſt über das Geſicht geſtülpt. (Wieder ein Beiſpiel, wie ſich Rembrandt eines überflüſſigen Geſichtsausdrucks entledigt.) Der Eile dieſes Knaben entſpricht es, daß der Schütze im Marſchieren ſeine Flinte lädt. Seine Haltung iſt folgende. Eben hat er den Fuß von der letzten Stufe heruntergeſetzt; dieſes rechte Bein ſteht zurück, das linke vor. Umgekehrt iſt am Oberkörper der rechte Arm an der Mündung des Laufs vorgeſtreckt, die linke Schulter zurückgenommen, und faßt der linke geſenkte Arm das Gewehr

90. Ausschnitt aus der „Nachtwache": Ladender Schütze

ſo, daß es (vom Standpunkt der Figur aus geſprochen) von links hinten nach rechts vorn gehalten wird. Dieſer Kontrapoſt iſt auffällig. Will man ſich die Stellung der Figur damit klarmachen, daß man ſich ſelbſt, was in ſolchen Fällen zur Kontrolle immer das Einfachſte iſt, in die angegebene Haltung bringt, ſo ergibt ſich, daß dieſe Haltung nicht unmöglich, aber unbequem und für die linken Schultermuskeln etwas ſchmerzhaft iſt. Das Natürliche wäre eine übereinſtimmende Lage der oberen und unteren Extremitäten. Es diente Rembrandt nicht, weil er offenbar eben das Unbequeme im Ausdruck von haſtiger Bewegung, weil er den Kontraſt der zwei Akte des Marſchierens und Ladens ſuchte. Beim nächſten Schritt würde übrigens, wenn die Armhaltung noch unverändert bleibt, die Beinſtellung wechſeln, und ſo die normale Geſamthaltung eintreten. Alles das in Rechnung gezogen, bleibt doch, je öfter man vor das Gemälde zurückkehrt, an dieſer einen Figur etwas die Aufmerkſamkeit des Beſchauers wider Willen Herausforderndes, mit einem Wort etwas Störendes und Beunruhigendes übrig. Unwillkürlich fängt man an, nach der Urſache zu ſuchen. Deckt man dem Auge abwechſelnd die obere und die untere Hälfte des Mannes zu, ſo zeigt ſich zunächſt, daß die obere Hälfte die zwangloſere und natürlichere iſt. Geht man mit dieſen Verſuchen weiter und deckt jeden Arm und jedes Bein einzeln, ſo wird man finden, daß das ſtörende Element, um nicht zu ſagen der Fehler, in dem linken vorgeſetzten Bein liegt. Die Figur iſt nicht gut äquilibriert. Das linke Bein hat keine einheitliche Achſe, wie ein feſtaufgeſetztes und im Knie nicht gebogenes Bein ſie haben müßte, ſondern es ſcheint, als ſtehe die Wade ein wenig zu ſehr nach rechts. Am linken Rand dieſes Beins zeigt das Gemälde auf dem helleren Grund einen etwas dunkleren Farbſtreifen. Ein Schatten kann es nicht ſein; denn der müßte nach der entgegengeſetzten Seite fallen. Iſt es alſo die Spur eines Pentimento? war das Bein urſprünglich nicht ſo weit vorgeſetzt, und iſt jener Streifen durch Übergehen und Zudecken einer früheren Beinlage mit der helleren Farbe des Grundes entſtanden? Wie dem auch ſei, wenn Rembrandt an dieſer Stelle korrigierte, ſo iſt es wohl mit Rückſicht auf die Einfaſſung und Rahmung des beleuchteten Kindes geſchehen, und wenn deſſen Lichtwirkung herauskam, wie ſie ihm

am Herzen lag, so mochte es ihm keine Sorgen machen, ob der Schütze richtig auf seinen Füßen stand oder nicht.

Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß Michel die Meinung äußert, die Nachtwache entbehre genügender vorbereitender Studien; unter den Zeichnungen sei außer den Skizzen für die zwei Hauptfiguren nichts zu finden, und diesen Mangel habe das Bild bei der Ausführung teuer bezahlen müssen (Michel, „Rembrandt", S. 284). Eine Erklärung, der ich doch nicht im vollen Umfang beitreten kann[1]).

Ohne ein kleines Nachwort kann dieses Kapitel nicht beschlossen werden. Was hier gesagt worden ist, werden die Künstler, die es etwa lesen, selbstverständlich finden, weniger aber die Laien. Die Wege des künstlerischen Schaffens sind dem Laien fremd, oder er pflegt sich eine falsche Vorstellung davon zu machen. Er wird immer zuerst fragen: Was soll das kleine Mädchen mit dem Hahn am Gürtel? Weshalb schießt der Knabe in das Bild hinein? Er findet das Ding, das da an der Hand des Hauptmanns hängt, seltsam und bemerkt allmählich, daß diese dunkle Masse der andere Handschuh ist. Rembrandt ging nicht von den Figuren und ihrer Bedeutung aus. Er brauchte einen besonders gearteten Lichtkörper; deshalb erfand er das Kind; er brauchte einige dunkle Körper, durch deren Widerstand das Licht gereizt in seiner Strahlkraft heftiger werde, und er erfand den Handschuh, eine Idee, die als solche vielleicht nicht die beste war; er erfand und konstruierte, so wie er sie brauchte, den abgewandten Knaben und den ladenden Schützen.

Es gibt Künstler genug, die den Gewohnheiten des Publikums, mehr auf das Gegenständliche als auf künstlerische Form zu sehen, entgegenkommen. Da der Standpunkt des Publikums auch seine Berechtigung hat, so kann man die Künstler so lange nicht tadeln, als sie über dem Gewicht der Sache

[1]) Im einzelnen wäre zu sagen, daß die Handbewegung des Hauptmanns sich nicht selten auf Bildnissen wiederholt. In der Pose hat der Leutnant eine allgemeine Ähnlichkeit mit einem Bildnis von 1632 („Rembrandtwerk", II, Nr. 84), das Bredius als Joris de Caulery erkannt hat. Auch da ist der eine Arm in die Seite gestemmt, der andere trägt ein gefälltes Gewehr. Nur ist links und rechts vertauscht.

das Künſtleriſche im engeren Sinn nicht verabſäumen. Die religiöſe Malerei des Mittelalters hat ſich in der Hauptſache als Dienerin, als Illuſtratorin eines literariſch formulierten Inhalts gefühlt. Sie gibt Überſetzungen vom verſtandesmäßig Gedachten ins Bildliche und ſetzt beim Beſchauer Kenntnis der bibliſchen Erzählung voraus. Jede Hiſtorienmalerei hat ihr Anſehen dadurch gewonnen, daß ſie durch bedeutende und intereſſierende *Stoffe* das Publikum gefeſſelt hat, und ſie hat ihr Anſehen behauptet, wenn es ihr gelang, den Stoff in künſtleriſche Form umzuſchmelzen. Am Anfang und am Ende der Entwicklung der Hiſtorienmalerei begegnet der Fall, daß die Form unkünſtleriſch gerät, daß aller Reiz ſtofflich und verſtandesmäßig wird, daß die Bilder immer ſchlechter werden, und das breite Publikum ſie immer beſſer „verſteht“, weil das Ganze mehr zuſammengedacht als zuſammengeſehen und empfunden iſt. Das andere Extrem bildet eine Kunſt, der vor lauter Formproblemen der Gegenſtand als ſtofflicher Inhalt ganz und gar verſchwindet, der jeder Gegenſtand nur Vorwand für Ausdrucksprobleme geworden iſt, eine Kunſt, die nur von Künſtlern oder künſtleriſch erzogenen Laien genoſſen wird, und an der nichts verſtandesmäßig zu verſtehen iſt. Einer ſolchen Kunſt für Künſtler haben die wirklich großen Künſtler nie gehuldigt; alle aber haben mehr oder mindere Neigung dazu verraten. Das leidenſchaftliche Äußerungsbedürfnis ihrer beſonderen Empfindens- und Sehensweiſe treibt ſie zu einer Art von Exerzitium, das zu Zeiten mehr ihre Künſte ſehen läßt als ihre Kunſt. Auch Rembrandt hat manchmal dieſem Drang eines großen Krafttriebes nachgegeben und über ſeinen Formproblemen diejenige verſtandesmäßige Motivierung, nach der jeder Laie, und nicht mit Unrecht, fragt, außer acht gelaſſen. Er mochte das ihm *künſtleriſch notwendig* Scheinende als genügend motiviert anſehen.

Der Farbencharakter der Nachtwache.

Die Doppeltendenz des Bildes, von der wiederholt die Rede gewesen ist, mußte, als Rembrandt die letzte Hand daran legte, zu irgendeiner Ausgleichung kommen. Der Gegensatz einer tonigen Gesamthaltung und der ausgesprochen lokalfarbigen Vordergrundsfigur durfte nicht gesteigert werden. Die Farbenstimmung mußte vermittelnd eintreten. Dies deutlich zu machen, ist die Aufgabe, die noch übrigbleibt.

Wir gehen von der Figur des ladenden Schützen aus, den wir im vorigen Abschnitt im Zusammenhang der zweiten Lichtgruppe betrachtet haben. Es gilt nunmehr, ihn abgelöst für sich selbst ins Auge zu fassen, d. h. seinen Farbenwert zu untersuchen. Die Beurteiler sind bezeichnenderweise darüber sehr verschiedener Meinung. Diese Zwietracht ist nichts anderes als der Ausdruck der gegensätzlichen Anläufe und Strömungen, die an dem Gemälde selbst zutage treten.

Vosmaer nennt die Farbe der Figur ganz rot, in den unteren Teilen und im Schatten überhaupt bräunlich und dunkel, im Halbton stumpf, im Licht aber das schönste Granatrot, das sonst die Spätwerke des Meisters zeigen. Auch der Hut ist rot, und nur die Halskrause weiß. Burger-Thoré hat denselben entschiedenen Farbeneindruck; wie gewöhnlich beschreibt

er mit etwas mehr Abtönungen: die Figur sei ganz in Scharlachrot; nur die Strümpfe hätten eine Art Tabakfarbe; die Feder auf dem purpurroten Hut sei orange. An einer späteren Stelle (I, 20) kommt er nochmals auf die koloristische Haltung dieser Gestalt, die er sehr bewundert, zurück: „Wahrhaftig," sagt er, „sie könnte von Tizian oder Velazquez gemalt sein. Diese phantastischen und doch so richtigen Töne, die bald im Licht aufglänzen, bald durch Reflexe benachbarter Farben bestimmt werden, bald aus durchsichtigem Helldunkel herauswachsen, kommen auch bei jenen zwei großen Koloristen vor. Oder auch bei Giorgione würde man den Scharlachstoff, in dieser Art durch entschiedene Halbtöne gebrochen, finden." An diesen Äußerungen hat sich der heftigste Widerspruch Fromentins entzündet. Gerade die Vergleichung mit den Koloristen hält er für so unangebracht wie möglich; denn wie diese Figur koloriert sei, sei sie das Werk eines Nichtkoloristen. „Es ist ein an sich wenig gewähltes Rot (S. 344), und es ist für verschiedene Stoffqualitäten, für Seide, Tuch, Atlas immer dasselbe. Der Schütze, der seine Flinte lädt, ist vom Kopf bis zu den Füßen, vom Filzhut bis zu den Stiefeln rot angezogen. Wie kann aber jemand behaupten, daß die physiognomischen Unterschiede und die Natur dieses Rot, die ein richtiger Kolorist berücksichtigt haben würde, Rembrandt auch nur einen Augenblick beschäftigt hätten? Es gibt zwar Leute, die dieses Rot als wunderbar konsequent im Licht wie im Schatten festgehalten bewundern. Mir dagegen scheint es ausgeschlossen, daß jemand, der auch nur ein wenig eigene Erfahrung und Übung besitzt, einen Ton hinzusetzen, diese Meinung teilen könnte, und ich kann nicht zugeben, daß Velazquez oder Veronese, Tizian oder Giorgione die Zusammensetzung dieses Tones und seine Durchführung gebilligt hätten."

Der Streit um diese eine Figur ist nur das Symptom tiefer liegender Schwierigkeiten, die sich durch das ganze Bild wiederholen. Wer sie zu lösen unternimmt, kann nicht ohne Vermutungen auskommen. Aber er darf zu seiner Rechtfertigung an die Worte erinnern, die einst Niebuhr schrieb, als er das Zwielicht der Anfänge römischer Geschichte zu durchdringen unternahm. „Der Forscher," sagt er, „vor dessen erneuter unverwandter Beschauung die Geschichte verkannter, entstellter, verschwundener

Begebenheiten aus Nebel und Nacht Wesen und Bildung gewonnen hat, vor dessen unermüdeter und gewissenhafter Prüfung die Geschichte immer vollkommeneren Zusammenhang und jene unmittelbare Offenbarung der Wirklichkeit, die vom Dasein ausgeht, gewann: der darf fordern, daß ein anderer, der nur vorübereilend seine Blicke dorthin wirft, wo er lebt und verweilt, nicht über die Richtigkeit seiner Wahrnehmungen abspreche, weil er sie nicht erblickt. Der gelehrte Naturkundige, der die Stadt nicht verließ, wird die Fährte des Wilds nicht erkennen, die den Weidmann leitet."

Erinnern wir uns, daß der Leutnant Ruytenburch von Kopf bis zu Fuß in Gelb gekleidet ist, so mag die Tatsache, daß eine zweite Figur, eben die des ladenden Schützen, von oben bis unten in eine gleichfalls einheitliche Farbe, in Rot, gekleidet ist, nicht unbeabsichtigt erscheinen. Nächst dem Rot der Schärpe des Hauptmanns begegnet nun aber ein zweites Rot, in das eine ganze Gestalt gekleidet ist, wobei wir vorderhand die Farbe nur nach ihrer Familienzugehörigkeit, nicht aber als „valeur", d. h. in ihrer Modifikation durch Licht und Schatten beachten. Diese andere rote Gestalt steht gleich rechts vom Leutnant. Es ist ein Schütze, der seinen Kopf stark auf sein Gewehr senkt, um das Schloß zu prüfen, oder vielleicht richtiger, um Pulver auf die Pfanne zu schütten („pour aviver la mèche", sagt Vosmaer, um die Lunte anzublasen. Burger: „Qui tient en joue son arquebuse comme s'il allait tirer", nicht ganz richtig. Andere wieder anders.) Das Motiv ist sicher erfunden, um den kleinen Leutnant, der vom Hauptmann so bedeutend überragt wird, nicht von beiden Seiten zu drücken; Rembrandt ließ also den anderen Nachbar sich bücken, um dem Offizier eine Hüthöhe Vorsprung zu geben. Die Kleidung ist rot mit Goldborten; auf dem Kopf ein metallener Helm. Weiter nach rechts suchend finden wir dann rote Stellen an den Hosen des Trommlers am Bildrand und am Hals der Figur über ihm. Diese Massen und Bruchstücke von Rot mögen uns nun auf die richtige Spur leiten. Wären sie in ihrer Wirkung freier und mehr losgelassen, wären sie weniger abgedämpft, so würde das Bild einen ganz anderen Charakter bekommen haben. Rembrandt verrät in den Jahren vor der Nachtwache wie auch später Neigung für die Zusammenstellung von Rot und Gelb. Besonders auffällig erscheinen diese Farben als

Abb. 91. Manoahs Gebet. Dresden

Digitized by Google

Hauptpfeiler des Aufbaus in dem mehrerwähnten Doppelbildnis von Rembrandt und Saskia (Buckingham Palast), wo das Gelb und Goldbrokat des Kostüms der Frau gegen die rote Tischdecke steht[1]). Weiterhin begegnet der nämliche Akkord in kleineren Bildern. Das Hauptbeispiel ist aber das Dresdener Gemälde der Eltern Simsons, das Opfer Manoahs.

Es ist die Szene, da der Engel des Herrn die bevorstehende Geburt des Sohnes verkündet hat. „Da nahm Manoah ein Ziegenböcklein und Speisopfer und opferte es auf einem Fels dem Herrn. Und da die Lohe auffuhr vom Altar gen Himmel, fuhr der Engel des Herrn in der Lohe des Altars hinauf. Da das Manoah und sein Weib sahen, fielen sie zur Erde auf ihre Angesichter" (Buch der Richter 13, 19 f.). Rembrandt hat das Paar auf den Knien betend dargestellt, den Mann, das ehrwürdige Antlitz nach vorn gerichtet, die Frau im Profil. Sie haben die Augen im Gebet geschlossen oder doch abwärts gesenkt, ein Bild tiefster Sammlung der Seele. Die Nachtwache hat keine Gelegenheit für einen Ausdruck solcher Ruhe und Tiefe dargeboten. Der Grund ist dunkel gehalten und undeutlich gegliedert, um ihn entfernter erscheinen zu lassen; sein Ton ist jener metallische, dessen bläuliche Noten auch den Rock des entschwebenden Engels färben. Irgendeine Überleitung und Vermittlung mit den starken Lokalfarben der Vordergrundfiguren ist nicht versucht worden. Das Feuer links vorn, die prasselnden Scheite und rohen Fleischstücke sind ganz akzentlos und abgedämpft. Was hätte Rembrandt daraus machen können, wenn er es gewollt hätte! Weder das Feuer noch die Vision des Engels läßt er hier als Lichtfaktoren mitsprechen; das Licht ist auf die zwei Betenden gesammelt. Manoah ist in ein violettes Rot gekleidet, die Frau in Goldgelb; vom Ellbogen abwärts werden ihre weiten weißen Hemdärmel sichtbar; von der metallglänzenden Kopfbedeckung fällt unmittelbar, Hinterkopf und Gestalt überwallend, ein leuchtend roter Mantel herab. Vorn zu den Füßen Manoahs sieht der Boden aus, als hätte der Maler seine Pinsel ausgewischt, das Rot, das Gelb, das Bläulich zu einer harmonischen Tönung

[1]) Vgl. auch H. Weizsäcker, „Preußische Jahrbücher", 94 (1898), S. 501. In Kruses Buch über „Rembrandts Farben" wird die Zusammenstellung von Gelb und Rot eingehend verfolgt.

verbunden. Was aber der Haupteindruck des Gemäldes ist, ist keine Farbenharmonie, sondern der Kontrast von starkem Gelb und Rot im Licht und eines sehr dunklen Grundes. Es gibt weichere und gestimmtere Bilder des Meisters; dieses hat aber fast etwas Grelles. Da die Nachtwache, die genau zur gleichen Zeit gemalt worden ist, die nämlichen Elemente von Farben- und Lichtfaktoren enthält, so liegt es nahe, zu fragen, warum sie in andere Wirkung gesetzt worden sind.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß Rembrandt für die Nachtwache dieselben stark gelben und roten Figuren geplant hat. Diese beiden Farben treten geballt und massig in Figuren, die vom Kopf bis zu Fuß hineingetaucht sind, auf. Als aber der stark gelbe Leutnant einen lauten Kontrast hervorrief, den dann das zweite Lichtzentrum parierte, so mochte es dem Künstler scheinen, daß die in einiges Gleichgewicht gebrachten Gegensätze nicht durch weitere, kreuzende Wettbewerbe und Rivalitäten gefährdet werden sollten. Und so trat ein, was wir für eine Tatsache halten: *die Lichtabstufungen wurden Hauptsache, und die Farbenkontraste wurden untergeordnet.* Die Ausdrucksmittel wurden auf Kosten der Farbe beschränkt, das Problem vereinfacht. Hierfür muß man wohl glauben, daß Rembrandt eines Tages einen Entschluß faßte, und daß er auf diesem Weg eine Lösung fand. Er stand nun vor seinem Bild wie ein Kapellmeister vor dem losgelassenen Orchester, die linke Hand abwehrend bald dahin, bald dorthin erhoben, um das Vorlaute einzelner Instrumente und die Schärfe ihrer Einsätze zu mildern und zu beschwichtigen. Man darf sich ihn wohl vorstellen, wie er an seiner großen Leinwand hin und her klettert, herabsteigt, zurücktritt, um die Wirkung zu prüfen, meist aber, wenn er zurückkehrt und den Pinsel anfaßt, wieder eine Sourdine aufsetzt und einen Farbenton noch mehr ins Helldunkel taucht. Bestand anfänglich die Absicht, ein lebhaftes Rot mitsprechen zu lassen, so wurde gerade das Rot immer mehr getrübt und zurückgedrängt. Was Fromentin an dem Rot tadelt, hat seine Ursache in nichts anderem, als daß Unentschiedenheiten und allmählich Kompromisse eintraten und sich geltend machten, denen die Farbe geopfert worden ist. An der Schulter des ganz verdunkelten Knaben mit dem Pulverhorn am linken Bildrand

steht noch etwas Rot; dem ladenden Schützen ist die Leuchtkraft seines Rot durch Schatten und Halbschatten stark verkümmert worden, und so ist auch an jenem anderen Schützen mit dem Helm rechts vom Leutnant das Rot mit Ausnahme einer Stelle auf der rechten Schulter völlig abgedämpft. Was aber von dieser Farbe, das gilt auch von den anderen. Den Willen Rembrandts und sein ganz bewußtes Verfahren zeigt am deutlichsten die Behandlung der Fahne. Ihre Streifen werden in den Beschreibungen bald grün und gelb, bald blau und orange genannt. Und nun mag man sich vergegenwärtigen, wie (von Tizian oder Rubens nicht zu reden) ein Hals oder van der Helst einen solchen seidenen Fahnenstoff haben glänzen und rauschen lassen. Bei Hals ist die Schützenfahne mit den Wellenhöhen und -tälern ihres Faltenzugs, mit dem im Licht aufatmenden und erstrahlenden Glanz ihrer Farbe eine wahre Augenweide; nun gar, wenn ein goldgesticktes Wappen oder eine goldene Inschrift mitgemalt werden, die, sobald die Fahne gerafft ist, in formlose Teile gebrochen und nur als unbestimmtes Ornament sichtbar ihren feinen Goldregen über die Hauptfarbe hinspritzen! In der Nachtwache dagegen hat Rembrandt an der Fahne deutlich sehen lassen, daß er einen solchen großen, prächtigen Farbenflecken in seinem Bild nicht brauchen konnte; es würde die Stimmung gestört haben. Es handelt sich nur um eines, nicht um Lob und Tadel, sondern lediglich zu verstehen, was da ist und was Rembrandt gewollt hat. Stellt man sich die blondlockigen Infantinnen des Velazquez vor Augen, wie sie in hellen Kleidern neben rotgepolsterten steifen Stühlen stehen, oder die tiefe leidenschaftliche Glut der Tizianschen Grablegung im Louvre mit der beruhigten Harmonie ihrer Farben (denn von der venezianischen Assunta und ihrem grellen, etwas rohen, jedenfalls auf große Entfernung berechneten Kolorit wollen wir nicht sprechen), so wird klar, daß die Nachtwache von ganz anderer Rasse ist. Je schrankenloser an der Figur des Leutnants Ruytenburch die Farbe losgelassen ist, um so sorgfältiger wird sie im übrigen dosiert und abgewogen, in ihrem Strom zurückgehalten. Farbe ist überall, aber nicht elementar, sondern im Helldunkel gebunden. Das Dunkel ist nirgends tot, undurchdrungen; alle Schatten sind durchsichtig und farbig. Diese Verbreitung der Farbe hat etwas von der Kapillarität jener kost-

baren Essenzen des Orients, die man in kleinen, dickwandigen vergoldeten Glasfläschchen kauft, und aus denen ein kleiner Tropfen genügt, eine große Truhe für alle Zeit mit Wohlgeruch zu füllen. Dieses Sichwinden und Beugen und Modellieren der Farbe verrät einen Sinn von der delikatesten Reaktionsfähigkeit; dazwischen erscheinen mit etwas stärkerem Anschlag kleine, wohlverteilte Akzente, darart, wie sie die Maler oft noch anbringen, wenn sie etwa am Firnistag einer Ausstellung ihr Werk in veränderter Umgebung erblicken und da und dort einen kleinen Drücker aufsetzen, der die Wirkung hebt und die Stimme des Bildes verstärkt, Eingebungen der letzten Stunde, die eben noch rechtzeitig kommen, um nicht Treppengedanken zu werden. Man bemerkt sie oft erst, wenn man das Bild sehr lang betrachtet hat; ihre Wirkung ist da, auch ohne daß man ihr Dasein gewahrt. Derart ist die rote Quaste an der langen, quergehaltenen Lanze des Hintergrunds, derart die kleinen blauen Fransen am Kostüm des Leutnants und die rotgefärbten Schnüre, an denen das Pulverhorn des schießenden Knaben hängt, derart der rote Passepoil seines Patronenbandeliers[1]). Überblickt man aber das Ganze, so ist die Farbe nicht eigentlich sprechend und auffällig. Ein großes Meer bläulicher und gelblicher, grün schimmernder Töne, in dem wie Meeresleuchten hin und wieder ein metallischer Glanz, ein weißer Kragen, ein Gesichtston phosphoreszierend aufblitzt. Dazwischen das magische Licht jener „kleinen See" aus der Flut hervorbrechend, und endlich das gelbe Gold der Hauptfigur, das wie der Widerschein des großen Himmelsgestirns mit heftigem Glanz vibriert. Starkfarbiges Grün kommt gar nicht vor. Das Laub am Helm des schießenden Knaben ist wie verstaubt und geblichen. Die eine starke Farbe, das Gelb, ist mit dem Hauptlicht zusammengeworfen und in seinen Dienst gestellt. Rembrandt hat das später nicht wiederholt. Die unverkennbare Sparsamkeit, mit der der Konkurrenz starker Akzente ausgewichen wird, die Akzente möglichst kumuliert werden, um die Wirkung zusammenzuhalten, ist für die Nachtwache charakteristisch. Bei einem Werk von so vielen Figuren und von so bedeutenden Dimensionen kann

[1]) Ein ganz entsprechender Akzent ist an dem 1642 datierten Damenbildnis, „Rembrandtwerk", IV, Nr. 285, das Rot der Nestel des Kragens, und an dem kleinen Berliner Tobiasbild die roten Schnüre, an denen der Korb am Fenster hängt (IV, Nr. 249).

das nur die größte Verwunderung erregen. In keiner Weise ist dabei eine Veränderung, ein Nachdunkeln im Spiel. Schon Hoogstraten äußerte den Wunsch, etwas mehr Licht hätte dem Bild nicht geschadet (1678). Dasselbe meint Fromentin, wenn er von „lumière étroite", von der kanalisierten Lichtzuführung spricht. Es ist, als hätte der erste Ansatz, diesen Stoff zu gestalten, wie eine Notwendigkeit Rembrandt zu immer schärferen Entscheidungen genötigt. Das Gruppenbildnis war der einheitlichen Wirkung zuliebe in eine Handlung umgewandelt worden. Aber diese Konzentration genügte noch nicht. Was von Kompliziertem und Ablenkendem da war, mußten die Ausdrucksmittel von Farbe und Licht helfen, noch mehr zu vereinfachen, einheitlicher Stimmung zuzudrängen, auf eine Spitze zuzuschleifen. Die Handlung mußte bis zum höchsten Grad der Illusion, der Plötzlichkeit getrieben werden. Sie wandelte sich in eine Erscheinung, die von einem engst zu fassenden, jäh auftreffenden Licht herausgehoben wird und dem Beschauer heftig wie ein Stoß sich eindrückt und aufprägt. Hier ist kein Zufall mehr, sondern eiserne Folgerichtigkeit und völlige Klarheit.

Ist nun diese Illusion eine täuschende, die mit der Wirklichkeit verwechselt werden könnte, oder hält sie sich in den Grenzen poetischen Scheins? Nicht ohne Verwunderung stellt man diese Frage, da es sich um Rembrandt handelt, der doch, wenn einer, als Poet gilt. Tatsächlich besteht aber in diesem Punkt eine Begriffsverwirrung sondergleichen, und diese Unsicherheit hat verhängnisvolle Folgen gehabt. Man hat sich gewöhnt, das Gemälde nicht wie andere von der Wand herab wirken zu lassen, sondern mit seinem Rahmen auf den Fußboden zu stellen, weil alle Welt schrie, nur eine solche Aufstellung lasse die Illusionskraft der Szene zur Geltung kommen. Selbst Leute, die Gefühl für Kunst hatten, meinten, wenn das Bild bis zum Fußboden reiche, so werde sein Eindruck bis zur Täuschung gesteigert[1]). Diese Aufstellung sollte ausdrücken, daß, wenn es dem Leutnant Ruytenburch und

[1]) Lübke im „Repertorium für Kunstwissenschaft", I (1876), S. 22, und „Kunstwerke und Künstler", S. 477. „Die Wirkung war (bei der Aufstellung im Trippenhuis) so frappant, daß man unwillkürlich zurückwich, um dem heranmarschierenden Haufen Platz zu machen." Das Nähere im Anhang am Schluß des vorliegenden Buches, 1. Beilage.

seinen Gefährten beliebe, aus dem Rahmen zu steigen, sie dies ohne weiteres und gefahrlos tun könnten.

Es gab früher im Reichsmuseum, wo sich das Bild seit 1885 befindet, eine sonderlich bequeme Kontrolle, um den Farbencharakter und den Illusionsgrad der Farben der Nachtwache zu bestimmen. Die Diener des Museums hatten früher eine geschmackvolle Uniform, die ihnen inzwischen genommen worden ist. Fräcke mit roten Aufschlägen, ebensolchen Umlegekragen und breiten Generalsstreifen an den Hosen; um den Hals ein breites gelbes Moiréband, an dem eine Medaille hing. Diese Farben, Gelb, Rot, Schwarz, auf dem Grund der tiefen Dämmerung der Ecken des Saales, in denen die Diener meist saßen, entsprachen ungefähr den Farben der Nachtwache. Traten sie unter das starke Oberlicht heraus[1]), so sah man ohne weiteres, wie unwirklich, d. h. lediglich an ihren dunklen Grund als ihre Lebensbedingung gebunden, die Rembrandtfarben waren. Kam dazu irgendeine farbenfreudige Fremde in den Saal, so verursachten die grün- oder rotseidenen Blusen, violetten Blumen und Federn in dem grellen Oberlicht dem auf die Nachtwache eingestellten Auge eine namenlose Pein; die Farben der im Tageslicht vor dem Bild vorbeispazierenden oder stehenbleibenden Personen erzeugten eine wahrhaft greuliche Dissonanz mit der so wohltemperierten und harmonisierten Tönung des großen Bildes. Nach der Bitterkeit dieser Erfahrung kann kein Zweifel über das Kolorit des Werkes mehr aufkommen. Gegenüber der zerstreuten Buntheit der wirklichen Farben im Tageslicht, erscheinen diese Rembrandtfarben wie gekocht und erweicht, aller natürlichen Roheit befreit, wie aus einer dunklen Flut als ihr verborgen gewesener Hort und als leuchtende Perlen emporgehoben. Dieses Dunkel aber ist ihr Element; sie leben mit ihm und nähren sich von ihm, und sie würden sterben, wenn sie in das neutrale Tageslicht herausträten. Die Illusion des Gemäldes ist groß, ja ungeheuer, und sie ergreift den Beschauer, wie überhaupt große Dinge uns in ihre Sphäre emporheben, daß wir das gemeine Dasein darüber vergessen. Aber unmög-

---

[1]) Dies war geschrieben, als die Nachtwache vor 1906 noch in dem Prunksaal mit Oberlicht hing.

lich ist es, sich vorzustellen, daß diese Figuren aus dem Rahmen in die Wirklichkeit eines Museumssaales heraustreten könnten, die ihnen sofort ihr Geisterlicht ausblasen würde. Darum mag jeder zusehen, was er von den immer wiederholten und immer gleich törichten Phrasen zu halten habe, die Nachtwache sei ein Triumph des Realismus, der Naturbeobachtung und der illusionistischen Täuschung, da dieser Gemeinplatz auf nichts anderem als auf der Verwechslung eines bis zur Halluzination gesteigerten poetischen Phantasielebens mit der greifbaren Realität der Gasse beruht.

Die Kritik der Nachtwache.

Einem so außerordentlichen, ja einzigen Werk gegenüber soll die analysierende Betrachtung alles tun, was sie irgend vermag, um das feinverästelte Leben des künstlerischen Organismus bis zur letzten Regung zu verfolgen, um dem Künstler auf allen Wegen und Schlichen nachzugehen; sie mag interpretieren, soviel sie dessen fähig ist, um zu erkennen, um zu lernen, um sich Rechenschaft zu geben. Aber vor einem mögen sie alle guten Geister bewahren, das Werk zu kritisieren. Niemand fällt es ein, große Naturschauspiele zu kritisieren. So kann man an einem großen Alpenberg wohl herumkrabbeln, sogar hinaufsteigen und sich den Riesen in allen Winkeln, Tälern, Schlünden und Höhen betrachten; aber das Mißverhältnis der Größe zwischen der Menschenkleinheit und diesen Erstgeborenen der Schöpfung läßt sich nicht überwinden.

In den Äußerungen höchster Kunst liegt etwas vom Wesen der Elemente, die „mit Donnergang ihre Reise vollenden". Werke wie Rembrandts Nachtwache könnten nur von ihren Pairs gerichtet werden. Wo sind aber diese zu finden? In der furchtbaren Entschlossenheit seiner Ausdrucksweise kann man das Bild etwa mit Michelangelos sixtinischen Deckengemälden vergleichen, wo ein Entschluß ähnlicher Art darin sich kundgibt, das Ornament

nahezu völlig auszuscheiden und die Aufgabe allein mit den Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Gestalt zu lösen. So ist der Idee nach die Nachtwache auf Hell und Dunkel konstruiert. Aber ihre Durchführung ist doch keineswegs bloße Abstufung von Lichtwerten; vielmehr gibt sie ein Beispiel von farbiger Modellierung, das niemand vergessen kann. Sie ist ein Unikum. Rembrandt freilich ist auf der Stufe der Nachtwache nicht stehengeblieben. Als ein sich Wandelnder, immer neue Fähigkeiten Offenbarender ist er in seiner Kunst weitergeschritten. Er allein gibt mit seinen späteren Werken eine Art Maßstab, an dem man die Nachtwache messen kann. Hier läßt sich dann sehen, wie er über gewisse Dinge sein Urteil spricht, wie er sich selbst korrigiert, wie er bereut.

Die Beurteiler der Nachtwache haben sich denn auch, unter der allgemein zugegebenen Voraussetzung, daß man es mit einem außerordentlichen Werk zu tun habe, darauf beschränkt, ein paar Einzelvorbehalte zu machen. Außer Fromentin hat niemand den Versuch eindringender Analyse unternommen; daß diese seine Analyse zu einer Kritik und zu einer scharfen geworden ist, wird man einem Maler zugute halten. Künstler können ohne ausschließende und intolerante Überzeugungen nicht sein. Die anderen zeigen in ihren Bemerkungen eine so auffallende Übereinstimmung, daß man von diesem immer wiederkehrenden Urteil wohl Notiz nehmen muß. Es betrifft die Übertreibungen in der Darstellung der allgemeinen Bewegung.

Wir lassen zuerst einem holländischen Anonymus vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts das Wort[1]): „Dat Rembrandt den optogt der Burgeren vertoond heeft, zoo als het behoort, gelooven wij niet, of het zoude, ter dier tyd, zeer ongeregeld hebben moeten toegegaan zyn, it welk wij nogtans wel beter weeten.“ Also der Zweifel, ob es bei Schützenauszügen damals wirklich so unordentlich zugegangen sei, oder ob die Darstellung übertreibe. Kolloff äußert sich wie folgt („Historisches Taschenbuch 1854“, S. 453): „Es sieht aus, als ob der Trommelwirbel die Bürger mitten aus ihren Arbeiten herausgerissen, und sie eilen sich, als ob eine Minute Verzögerung die allerschlimmsten Folgen für sie haben sollte; sie

[1]) Angeführt von Dyserinck a. a. O. de Gids, 1890, 4, S. 269.

stürzen halbangekleidet hinaus; dieser knöpft sein Wams zu, jener zieht im Gehen seine Büffelhandschuhe an, ein Schütze ladet sein Gewehr, und der Hauptmann, ein großer, stattlicher Herr, schreitet gewaltig aus. In dem ganzen Vorgang herrscht ungemein viel Bewegung, Wirrwarr, Eile, und die Spartaner des Leonidas, die zu den Waffen rannten, um den Engpaß der Thermopylen zu verteidigen, zogen gewiß nicht heftiger und stürmischer dahin, als diese bonetten Amsterdamer Bürger zum Scheibenschießen aufbrechen." Bode bemerkt[1]): „Die Wahl und Darstellung des Moments geht über den einfachen Inhalt des Bildes, die Wiedergabe der Bildnisse eines Amsterdamer Schützenkorps, hinaus und beeinträchtigt denselben dadurch sogar in einem gewissen Grade. Die märchenhafte Beleuchtung und die belebte Situation, welche den Beschauer so bestricken, daß er die Darstellung eines weltgeschichtlichen Ereignisses vor sich zu sehen glaubt, machen sich teilweise auf Kosten der Individualität des einzelnen geltend usw." Verschärft wiederholt Bode dieses Urteil 1895[2]), die Nachtwache erscheine wie die Darstellung eines bedeutenden historischen Moments, wie der hastige Auszug einer Truppe, die durch einen feindlichen Überfall zur Verteidigung der Mauern aufgeschreckt sei. Die gesteigerte Erregung in den Figuren, ihre hastige Bewegung, die einheitliche, durch den grellen Lichteinfall besonders konzentrierte Wirkung beeinträchtige die individuelle Wiedergabe jeder einzelnen Persönlichkeit. „Andererseits ist das Motiv an sich nicht bedeutend genug für eine solche dramatische Behandlung; dadurch bekommt das Bild, bei längerer Betrachtung, einen etwas gesucht theatralischen Anstrich." Diese Äußerungen hat Bode neuerdings („Rembrandtwerk", IV [1900], S. 18 f.) nicht nur bedeutend abgeschwächt, sondern, was den Mangel an individuellem Ausdruck angeht, zurückgenommen. Der nüchterne Vorgang des Alltagslebens sei zu einer lebendigen dramatischen Szene umgestaltet, welche diesen Schützenauszug wie eine Episode aus der großen Zeit Hollands, wie einen Ausmarsch zum Kampf gegen die Spanier, erscheinen lasse.

---

[1]) „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" (1883), S. 473, wiederholt von Bredius, „Meisterwerke des Reichsmuseums", S. 24.

[2]) „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XVI (1895), S. 8. Auch in der Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen, Sammlung Wesselhöft, S. 23.

Ein zweiter Einwand geht mehr auf die Ausführung im einzelnen und hält sich an die Beobachtung, daß manches unausgeglichen geblieben, manche Härte überbügelt und manche Lücke gestopft worden ist. Rembrandt erfindet seine Kompositionen nicht eben leicht und schnell. Es ist zweifellos richtig, was die Schüler Rembrandts Houbraken erzählt haben, daß der Meister manchmal ein Gesicht auf zehn verschiedene Weisen skizziert habe, ehe er es auf die Leinwand brachte. Dasselbe gilt um so mehr von Kompositionen; er änderte unaufhörlich. Houbraken führt das Beispiel an, wie oft und immer verschieden er Christus mit den Jüngern in Emmaus dargestellt habe. Daß er dieselben Stoffe immer von neuem angefaßt hat, ist etwas den Laien Überraschendes, dem Künstler aber Selbstverständliches. Charles Blanc hebt es hervor, „que Rembrandt ait été si difficile pour ses compositions et les ait tant de fois recommencées, alors que tant d'autres peintres se seraient contentés de ce qui lui paraît, à lui, si insuffisant“ [1]). Ein merkwürdiges Beispiel von Kompositionskorrekturen aus der Zeit der Nachtwache liefert eine mit Farbe übergangene Kreidezeichnung im Kupferstichkabinett des britischen Museums. Sie gehört zu der kleinen Grisaille der Kreuzabnahme Christi von 1642 in der Londoner Nationalgalerie, gibt aber nur die untere Hälfte dieses Bildes; die Komposition ist über den Knien des Schächers abgeschnitten. Durch Ausschneiden einzelner Stücke und Einfügen ausfüllender Papierschnitzel bildet das Blatt jetzt ein Mosaik von mindestens sechzehn verschiedenen Papierstückchen, die Rembrandt so oft geändert und geklebt hat, bis er zufrieden war [2]). So mag man sich denn auch von der Nachtwache, obwohl eine unmittelbare Kontrolle durch Skizzen und Entwürfe nicht möglich ist, überzeugt halten, daß sie durch zahlreiche Umformungen hindurchgegangen ist, von denen wir mit aller Vorsicht einige kleine Spuren nachgewiesen zu haben vermeinen. Hierher gehört denn auch das sichtbare Bemühen, durch das Gitterwerk

---

[1]) „L'œuvre de Rembrandt“, p. 19.

[2]) Sidney Colvin, „Guide to an exhibition of drawings and etchings by Rembrandt“ (1899), p. 8 zu A 33. „Rembrandtwerk“, IV, S. 82. Zeichnungen, erste Reihe, Nr. 103. Ähnliches Verfahren bei der Guaschezeichnung, Christus und die Apostel, von 1634, im Teylermuseum zu Haarlem, Zeichnungen, erste Reihe, Nr. 165.

der gerade oder schräg gehaltenen Lanzen auf der Seite, wo der Trommler steht, die größeren oder kleineren Abstände der Raumschichten dem Auge fühlbar zu machen. Bei diesem Ab- und Zugeben und Verbessern ist Rembrandt dazugekommen, in der Höhe halbrechts über dem Leutnant ein hervorstehendes Schwert einzuschalten, welches nicht mit irgendeiner Figur zusammenhängt(!), sondern den einzigen Zweck hat, in die erwähnten Entfernungsverhältnisse mehr Deutlichkeit zu bringen. Ich habe diesen seltsamen Fall mit einem ähnlichen im Bild des Julius Civilis an anderer Stelle („Aus der Werkstatt Rembrandts", S. 38 ff.) verglichen. Man sieht, anscheinende Nebendinge wie das Lanzengitter haben Rembrandt viel Kopfzerbrechen gemacht; er hat sie mit dem Bildganzen verrechnet und auf ihre Funktion geprüft, indes Velazquez auf seinem „Lanzenbild" (der Kapitulation von Breda), das er freilich der Hauptsache nach als Bildniswerk gab, seine Lanzen nach Richtung und malerischer Bedeutung ohne besondere Überlegung anbrachte. Und so lag es nicht in der Art Rembrandts, auch nicht bei verhältnismäßig einfachen Aufgaben wie dem Bildnis, gleich Hals oder Velazquez heftig zuzugreifen und sich künstlerisch schnell zu entschließen. Velazquez, dessen positives Wesen freilich wenig von der Phantasie geplagt wurde, hatte eine Art und Sicherheit, seinen Gegenstand, wie ohne sich zu besinnen, anzupacken und hinzustellen, als könne alles gar nicht anders sein. Nach Jahren hat freilich auch er, wie die häufigen Reuezüge beweisen, korrigiert. Rembrandts Bilder aber sind nicht wie die des Spaniers scheinbar „mit dem Willen" gemalt.

Der dritte Einwand ist der stärkste; er trifft nicht dieses Bild allein, sondern den ganzen Rembrandt dieser Jahre. Das Auffällige an der Nachtwache ist nicht, was die meisten beanstanden, daß ein alltäglicher und trivialer Vorgang wie der Auszug einer Schützenkompagnie übertreibend in einen Alarmaufbruch verwandelt worden ist, der an irgendeinen „Hannibal ante portas" denken läßt; das Verwunderliche ist dagegen, daß eine pragmatische Erzählung, sei es nun eines gewöhnlichen, sei es eines historischen Vorgangs, mit Ausdrucksmitteln des Irrationalen und Übernatürlichen gegeben worden ist. Das geheimnisreiche Auftauchen aus dem Dunkel zum Helldunkel und zum Hellen, das unruhige Blitzen der vereinzelten Lichter,

endlich ein grelles Aufleuchten, dies ist der Dunstkreis des Mysteriums, des Zaubers, der plötzlichen Parusien und Erscheinungen. Es sind die Mittel, mit denen die Hexe von Endor, die für Saul den Geist Samuels beschwört, das Mahl Belsazars mit dem Menetekel, die Erscheinung von Banquos Geist oder Cäsars im nächtlichen Zelt des Brutus dargestellt worden sind oder dargestellt werden könnten. Wer erscheint aber hier aus dem quellenden und brodelnden Dunkel? Der kleine Leutnant Ruytenburch von der Kompagnie des Hauptmanns Franz Banning Cocq, und das wäre, um „Faust" zu zitieren, da aus dem Zaubergewölk in seinem Zimmer ein fahrender Scholast hervortritt: das also war des Pudels Kern; der Kasus macht mich lachen! Man wäre versucht, dies komisch zu finden, wäre nicht in aller Schaffensweise Rembrandts etwas so grenzenlos, nicht eigentlich Naives, aber Dämonisches. Und so begegnet in der Nachtwache die Wiederholung und Steigerung jenes seltsamen Widerspruchs, der uns bereits bei dem Dresdener Doppelbildnis und der Hochzeit Simsons auffiel, das Mißverhältnis zwischen dem, was gesagt wird, und der Art, wie es gesagt wird. Die Nachtwache ist also nicht das einzige, nur das stärkste Beispiel einer Gewöhnung und Leidenschaft, die Rembrandt hatte aufkommen und einreißen lassen. Unsere Diagnose berührt hier die Stelle, wo sich das eigentümliche Problem des künstlerischen Zustandes, wie er sich die Jahre daher entwickelt hatte, in seinem ganzen Ernst und seiner ganzen Größe vor uns aufreckt.

Man mag die Macht äußerer Einwirkungen über Bildung und Entfaltung menschlichen Wesens, man mag gegenüber dem Angeborenen das Gewicht des Erfahrenen und von außen Gekommenen noch so hoch anschlagen, in den Tiefen menschlicher Natur ist ein Ort, wo diese Eindrücke wie in einer Sackgasse sich festrennen und auf einen Felsen von Widerstand stoßen. Unbekümmert wie hinter der Wallmauer einer uneinnehmbaren Zitadelle lebt das Persönlichste, dessen dumpfe Kraft um so größer ist, je weniger es von ihr weiß. Hier bildet das Ich seine eigene Welt. Je reizbarer — und dies ist der Fall des Genius — die Organe für die Sensationen der Außenwelt sind, um so lebhafter ist ihr Reagieren, ein anhaltendes Hin und

Herdrängen, was Zugang finden kann und was nicht. In bald stoßhafter, bald unmerklicher Bewegung und Gegenbewegung, in einem Dauerzustand gereizter Auseinandersetzung steht der Genius der Welt gegenüber. Die Heftigkeit der Jugend und die Abgeklärtheit der Reife beruhen nicht nur auf dem Übermaß kampffreudiger Kraft und ihrem allmählichen Erlahmen, sondern auf der zunehmenden Sicherheit einer endlich gewonnenen Stellung.

Den ungeheuren Kampf, den Rembrandt um seine künstlerische Selbständigkeit geführt hat, können wir nur ahnen. Aus der Einsamkeit seiner Leydener Jahre und aus der äußerlichen Bewegtheit des ersten Amsterdamer Jahrzehnts dringt kaum ein deutlicherer Ton, kaum ein Wort zu uns. Nur seine Werke sind da, und sie haben Zungen, zu reden. Mitten aus dem Schaffen der Kunstgenossen, aus dem Geschmack der Zeit und des Landes, aus dem Andrängen einer allenthalben siegreichen Weltkultur, aus der Verführung der italienischen Kunst, die auch ohne die Photographien und populäre Kunstschriftstellerei unserer Tage durch Stiche, durch leidenschaftlich gesammelte Originale bekannt genug war, ringt sich ein eigentümlicher Geist empor, den nach einer eigenen Sprache verlangt. Wenn man ihn an die klassischen Vorbilder erinnert, sie ihm als Meister preist, die zur Normalerziehung jedes Künstlers gehören, lehnt er sie ab und erklärt, nur eine Lehrmeisterin anzuerkennen, die Natur. Dieses Wort hat man ihm allzugläubig nachgesprochen, als drücke es auch nur entfernt das Wesen seiner Kunst aus. Weil der Klassizismus der Renaissance von der körperlichen Gestalt ausgeht und aus ihrer Behandlung seine Maßstäbe entnimmt, wird an Rembrandt ein Maßstab gelegt, der gar nicht für ihn paßt; aus der Tatsache, daß er seine Modelle nicht in Rücksicht auf das kanonische Schönheitsideal wählt, daß er ihre Proportionen nicht nach dem Kanon aufbaut, daß er die schöne Linie der Einzelgestalt wie der Gestaltengruppe vernachlässigt und verwirft, folgert der einseitige klassizistische Standpunkt, Rembrandt sei Naturalist, als ob sein Figurenstil das für ihn allein Entscheidende wäre. Durch sein trotziges Pochen auf die Natur mochte er selbst der Auffassung seiner Gegner Vorschub leisten. Hat aber, so darf man fragen, wann immer das Schlagwort Natur erscholl, Natur je einen anderen als einen polemisch negierenden Sinn gehabt? Hat das Wort denn wirklich

einen positiven Inhalt, oder bedeutet es nicht vielmehr zu allen Zeiten Auflehnung, Widerstand gegen eine als unwahr empfundene, bedrückende, fremde Überlieferung? Rembrandt sagt Natur, und er meint nichts anderes als sein Recht, unabhängig von fremder oder naher Kunst eine eigene Sprache zu finden, die seine Organe allein verstehen, die sie zur Gestaltung bringen wollen, die sie als einzig natürliche empfinden. Eine Kunstsprache, in Zeichnung und Komposition, in Licht und Farbe anders als eine schon dagewesene, aber nicht wesentlich natürlicher, nur freilich *unserer* nordischen Natur näherliegend, der Ausdruck einer gänzlich idealen, persönlichen, Rembrandtschen Welt. Ein künstlerischer Instinkt wird Herr, der sich alle Hilfsquellen, alle Findigkeit und alle Intelligenz dieser vielseitigen Begabung dienstbar macht und zu einem reißenden Strom wird, vor dem es kein Halten und keinen Widerstand gibt. Der Künstler in Rembrandt läßt diese Leidenschaft gewähren und alle Schleusen aufziehen. Je mächtiger und ausgebildeter von Jahr zu Jahr, je vollkommener seine Kunstsprache wird, um so souveräner gebärden sich die ihrer Treffsicherheit froh gewordenen technischen Ausdrucksmittel. Diese Kunst akzentuiert sich, unterscheidet sich von dem Nicht-Ich Rembrandts, von der übrigen Kunstwelt; sie wird auch dafür anerkannt und bewundert. Rembrandts Ruhm in seiner Zeit erreicht seinen Gipfel. Er hat in diesen Jahren die Welt bezwungen. Es scheint eine Zauberkraft in ihm zu sein, die über Wirkungen gebietet, welche anderen verschlossen sind. Wie er nicht müde geworden ist, sich selbst zu staffieren, zu drapieren, in jede Verwandlung zu zwingen, so besitzt er einen Zauberstab, der auch die Dinge außer ihm wandelt. Er ist ein Magier, dessen kräftigen Formeln alles sich fügen muß. Die Menschen kommen, geben ihm Aufträge, nennen ihm ein wohlumschriebenes Thema: einerlei, er macht etwas anderes daraus, er verwandelt, er läßt den Strom seiner künstlerischen Leidenschaft darüberfließen. Und hier kommt nun der Punkt, an dem es ununterscheidbar wird, welcher Anteil dem Dämon und welcher der Besinnung zugehört, was Offenbarung des Genius ist und was souveränes Spiel und Laune, der Punkt, wo die Schöpferkraft alles ansieht, was sie gemacht hat, und erkennt, „siehe, es war sehr gut", wo also das *Bewußtsein* der Persönlichkeit wie ein Siegel auf das Schaffen gedrückt wird.

Das Bewußtsein des Könnens und der notwendig daran sich heftende Mut, der mehr ist als Mut, Übermut (wenn man von diesem Wort die allmählich aufgekommene Lasterqualität abrechnen will), hat der Erscheinung Rembrandts einen Charakterzug verliehen, der nur einer ist neben anderen, aber zu allen Zeiten sehr in die Augen gefallen ist. Der Rembrandt in dieser Ansicht ist nicht der ganze Rembrandt; aber man hat ihn fixiert und je nach den Zeiten, die ihn beurteilen, aufs feindlichste getadelt und aufs höchste erhoben.

Die Tadler kamen zuerst zum Wort. Nach Rembrandts Tod, in den siebziger Jahren des Jahrhunderts, bildete sich ein Verein von Literaten und Dichtern zu dem Zweck, das Theater zu reformieren und von der „ungebildeten" Wildheit und den dick aufgetragenen Greueln der Nachfolger des Jan Vos zu säubern. Sie nahmen den Wahlspruch „Nil volentibus arduum" an, versammelten sich seit 1676 bezeichnenderweise im Haus des Malers Laireſſe und suchten, nach dem Vorbild der französischen Akademie, auch in Holland einem feinen und gesitteten Geschmack, dem Ideal des Feilens, Glättens, Nichtanstoßens, dem Beschneiden der Natur den Weg zu bahnen. Das erste und letzte Wort dieser Korrekten war Gesetz und Regel, die Polizierung der Kunst. Einer aus dem Kreis, Andreas Pels, bearbeitete des Horaz Kunstlehre der „ars poetica", ein holländischer Boileau. Da diesen Perücken nichts verwerflicher schien, als eigene Weise zu pflegen und in hochmütigem Eigendünkel Regel und Muster gering zu achten, so galt ihnen Rembrandt, den sie doch nicht umhin konnten, den großen Rembrandt zu nennen, als der Erzketzer der Malerei, der Abtrünnige von der Überlieferung Tizians und van Dijcks, Raphaels und Michelangelos[1]). Der genannte Pels erklärt es für die größte Verirrung eines großen Talentes, alles „uit zich zelf te weeten", sein Besserwissen bewährten Grundsätzen entgegenzustellen, und so sei es zur größten Einbuße der Kunst geschehen, daß ein Meister wie Rembrandt z. B. in der Darstellung des Nackten mit

[1]) Kronenberg, „Het kunstgenootschap Nil volentibus arduum". Jonckbloet, „Geschiedenis der nederlandsche Letterkunde", IV [4], 419 ff., 429 ff. Die Stellen gegen Rembrandt hat auch Houbraken angeführt.

Berufung auf angebliche Natur den edlen Maßen einer griechischen Venus eine gemeine Waschfrau mit schlappen Brüsten und einer Leibesbildung, an der dem Beschauer nichts von gemeiner Wirklichkeit, auch nicht die Spuren vom Druck des Korsetts und der Strumpfbänder, erspart bleibe, entgegenstelle. Für diese Auffassung ist Rembrandt der Typus des Genius, der seine Gaben mißbraucht, der in trotziger Hoffart seines Ichglaubens verschmäht, der Priester einer rechtgläubigen Akademie zu sein und lieber das Banner der Ketzerei entfaltet.

Andere Zeiten dagegen, die ketzerfreundlich und anarchisch geartet sind, haben just diesen Rembrandt auf den Schild gehoben. Statt das neue Gesetz zu suchen, das zur Offenbarung drängt, haben sie als Regellosigkeit gefeiert, was doch nur den Regeln des alten Gesetzes widersprach, haben sie den Absolutismus und die Herrenwillkür des genialen Individuums zur Rechtfertigung eigener erbärmlicher Freiheitsgelüste als neues Evangelium verkündet, Rembrandt, den Instinktmenschen mit dem Tänzerschritt souveräner Laune und genialen Spiels, entdeckt.

Weder ist jener Rembrandt der akademischen Kreise schwarz wie die Hölle, noch dieser moderne Rembrandt licht und schön wie ein Engel. Was sich aber an beiden Vorstellungen der Wahrheit nähert, entspricht am meisten den Zügen, die der Künstler an der Wende der dreißiger und vierziger Jahre auf seinem Antlitz trug. Damals war er trotzig und selbstgerecht, elegant und herrenmäßig, instinktiv, aber nicht ohne einen Zusatz von Bewußtheit, mit einem Wort: Künstler, der nur Formprobleme kennt. Wo aber war der Mensch geblieben? Hatte er Schritt gehalten mit dem ungeheuren Anlauf, mit der Riesenleistung des Künstlers?

Man mag sagen, was man will: es ist eine tiefe Wahrheit in dem, was Goethe in mannigfacher Fassung als Lebenserfahrung ausspricht, daß nämlich die Ausbildung und das Wachstum einseitiger Fähigkeiten und Triebe dem Menschen verderblich sei, sei es nun der Intellekt, seien es sinnliche Organe, denen der Zügel losgelassen wird. Die Bedingungen der Gesundheit scheinen zu sehr an gleichmäßige Entfaltung der vorhandenen Anlagen geknüpft, als daß ein entschiedenes Überhängen nach einer Seite nicht den ganzen Zustand aus dem Gleichgewicht bringen sollte. Das Sinnliche

braucht irgendeine Gegenwirkung im Geistigen und Sittlichen. Und so erscheinen die großen Persönlichkeiten wie mehrfach verankert, indes die einseitigen Begabungen gerüttelt und geschüttelt werden und anders als jene, die ihre Größe als etwas Selbstverständliches in sich tragen, ihr Persönliches bewußt wie einen Trumpf ausspielen. Zögernd und nur nach vielem Besinnen mag man mit solchen Fragen an Rembrandt rühren. Wo sind die Menschen, denen Glück auf die Dauer zuträglich ist? Unsere Natur ist zu eudämonistisch angelegt, um Unglück und Leid zu begrüßen, um sich ergeben ihnen zu unterwerfen. Dennoch sind es diese unerbetenen Mächte, die da kommen und das Erdreich locker machen, aus dem die Quellen des Tiefsten, das in menschlicher Natur ruht, hervorbrechen.

Das Jahr 1642, in dem die Nachtwache vollendet wurde, war ein Wendepunkt in Rembrandts äußerem Schicksal. Er verlor in diesem Jahr seine Frau Saskia. Von den Kindern, denen sie das Leben gegeben, war nur das letztgeborene, der Sohn Titus, übrig. Sie bestellte ihren Mann zum Vormund des Kindes mit der Bestimmung, daß er das Vermögen nutznießen sollte, solange er nicht wieder heirate. Die Verhältnisse aber waren schon seit dem Hauskauf von 1639 im Rückgang. Sie verwirrten sich, als die Abzahlung der vertragsmäßigen Kaufsumme ins Stocken kam, und die auflaufenden Zinsen die Schuld mehrten. Die Beziehungen zur „Welt", denen die reiche Heirat vielleicht Vorschub geleistet hat, die Rücksicht auf ihre Urteile und Vorurteile lockern sich. Rembrandt gibt Ärgernis. Nachdem er mit der Amme des Kindes ein Verhältnis unterhalten, sucht er diese Geertje loszuwerden, da ein jüngeres weibliches Wesen, Hendrickie, in sein Haus tritt, um die Wirtschaft zu leiten. In einem Prozeß, der 1649 geführt wird, sieht sich Rembrandt verurteilt, der Amme eine jährliche Pension zu zahlen. Mit der damals 23jährigen Hendrickie lebt er seitdem in außergesetzlicher Ehe, man darf vermuten, weil ihn die Bestimmung von Saskias Testament an der Heirat hindert, und er in dem zunehmenden finanziellen Verfall den Genuß des Vermögens seines Sohnes nicht entbehren kann. Indessen drängen die Gläubiger, und 1656 tritt Rembrandt, um den ausgesprochenen Konkurs zu vermeiden, sein Eigentum an die Gläubiger ab. Haus und Fahrnisse werden inventarisiert; was eine langgeübte Sammelleidenschaft

und Kennerschaft zusammengehäuft, wird versteigert, und der Künstler verläßt das Haus der Antoniebreestraat, die Stätte seiner Liebe, seines Glückes und seines Glückswechsels[1]). Er schien unterzutauchen. Der dänische Maler Keil, der sein Schüler gewesen, verließ damals Holland und hat später erzählt, nach dem Bankerott sei Rembrandt weggezogen, in den Dienst des Königs von Schweden getreten und dort im Elend gestorben. Schweden war seit dem Dreißigjährigen Krieg eine Art Wunderland geworden, wo mehr als einer sein Glück suchte; die Erscheinung Christinens von Schweden in Rom, wo sie manchem Künstler und Gelehrten wie eine „dea ex machina" half, tat das ihre zu jener Legende[2]). Rembrandt hat Amsterdam nicht verlassen.

Wir geben diese biographischen Tatsachen, die Stück um Stück aus den Notariats- und Gerichtsarchiven an den Tag gefördert worden sind, in aller Kürze. Die Finanzgeschichte Rembrandts kann man aus diesen Akten schreiben, aber nicht die Geschichte seines Lebens. Sie geben keine Antwort auf die Frage, wo die Gönner und Freunde blieben, als die Not hereinbrach, und als so viele Schätze verschleudert wurden; sie geben noch weniger Einsicht in die Empfindungen und Leiden Rembrandts. Für die innere Geschichte des Künstlers in den Jahren von 1642 bis 1656 sind die Urkunden stumm. Wieder sind aber die Werke da, um zu reden. Nicht als könnte man sie zu klaren Zeugnissen über wechselnde Ansichten und Neigungen des Künstlers zwingen; dieser Weg der Interpretation, den manche beschreiten, führt in die Irre und ruht auf irrtümlichen psychologischen Meinungen. Nur den allgemeinen Umriß einer tiefgehenden Wandlung des Menschen lassen sie erkennen. Und diese Wandlung ist Entäußerlichung, Vertiefung, Beseelung. Die Formprobleme kann ein Künstler nie opfern, er gäbe denn sich selbst auf; aber die Willkür ihrer Alleinherrschaft

[1]) Es ist dieses Haus, Antonie-, jetzt Jodenbreestraat 4 bezeichnet, welches neuerdings durch eine holländische Stiftung erworben und in ein Gedächtnismuseum verwandelt worden ist.

[2]) Tatsache und nicht Legende ist, daß Descartes, der viele Jahre ungestört in Holland gelebt hatte, das Land verließ, als die Senate der großen Universitäten seine „neue Philosophie" verboten. Er hat damals eine Einladung der Königin Christine angenommen und ist 1650 in Stockholm gestorben.

wird er brechen. „Form, Form! Gebt mir die dreißig Silberlinge der Form und nehmt dafür meinen ganzen Inhalt! Gebt mir den Körper des Alkibiades, den Mantel des Don Juan!“ In dieser Forderung meldet sich doch das Gefühl eines Verrats an Werten, um die man nicht leichtherzig spielt. Die Form kann ein Spiel werden; aber das Gewissen und der Ernst des Lebens, um das die Kunst kreist, ruft jene Werte zurück. Die Erscheinung mag eine Täuschung wechselnder Formen sein; aber sie läßt uns ahnen, daß hinter ihr eine Wahrheit steht, die ihr Wesen ist, auch wenn es uns nicht beschieden wäre, dieses Wesen voll zu erfassen.

Rembrandt behielt, was seine Kunst erworben hatte und besaß. Und er wurde noch etwas anderes, was er bis dahin nur in Ansätzen gewesen war, der Maler der Seele.

GETTY CENTER LIBRARY
ND 653 R4 N49
v. 1 c. 1
Rembrandt.
MAIN
BKS
Neumann, Carl, 1860-
3 3125 00285 1968